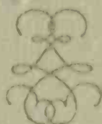
GHEORGHE VRABIE

STRUCTURA POETICĂ A BASMULUI



EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GHEORGHE VRABIE

STRUCTURA POETICĂ A BASMULUI

PREFAȚĂ

Ultimii ani ne-au oferit plăcute clipe petrecute în compania multor povestitori populari din ținutul Argeșului. De la aceștia am adunat un mare număr de basme, legende și povestiri, din care o parte au fost publicate în colecția *Basmul cu Soarele și fata de împărat* (1974, Minerva). Cu acest prilej ne-a fost dat să facem numeroase observații privitoare la modul în care oamenii își petrec timpul povestind, la felul în care decurge povestirea, la rolul povestitorului în mijlocul cercului de ascultători și la multe alte chestiuni referitoare la viața povestitului în mediul ambiant. Observațiilor de acest fel le-am adăugat altele rezultate dintr-o lectură atentă a basmului românesc îndeosebi, ca și a celui străin. Toate, îmbogățite printr-o parcurgere a numeroase studii speciale de folclor, ca și de critică și teorie literară, ne-au condus la scrierea studiului de față. Profilul acestuia este distinct față de cele redactate anterior de folcloriști sau literați. Noi am încercat să ilustrăm, într-un mod cît mai documentat, latura poetică a basmului fantastic, rezultată dintr-o anumită structură a discursului poetic, din anumite relații și tipuri de eroi, din limbajul plastic, dintr-o tehnică a narării.

Punerea în lumină a acestor laturi, specifice prozei populare, ne-a solicitat un studiu meticulos și o metodă nouă, alta decît cea genetică ori geografică, etnografică etc. Fără să ignorăm spiritul acestora (și ale altora mai recente), am întreprins o analiză morfologico-funcțională a structurilor prozei folclorice. Prin lectura directă a acesteia, am identificat bogate semnificații artistice și un sistem ficțional coerent, evidente la o lectură a basmului din colecțiile clasice.

Orientarea nouă a studiului de față poate să surprindă pe folcloristul tradițional, obișnuit cu un anumit mod de a privi materia. Ea poate să provoace și nedumeriri printre lingviștii ori antropologii structuraliști, care abordează problemele folclorului de pe poziția propriei materii. Neobișnuiți să gîndească în termenii specifici creațiilor orale, aceștia confundă structurile folclorice cu cele lingvistice. Astfel că, fiind lipsite de material empiric, care să verifice ipotezele,

studiile de acest fel devin ilizibile, iar din cercetări ce ar trebui să ilustreze substanța valorică a folclorului ca artă devin exegeze metodice. Așa cum ne-am orientat, analiza multilaterală, întreprinsă de noi, oferă o bază largă de aprofundare a structurilor fantastice, deschizînd alte căi de înțelegere a prozei folclorice, care s-ar cuveni verificate și diversificate cel puțin la basmul românesc.

Studiul de față marchează o adîncire și sistematizare a unor gînduri mai vechi, schițate mai întîi într-o comunicare făcută la cel de-al IV-lea Congres internațional al prozei populare (Atena, 1964), în *Sur la téchnique dans le conte populaire roumaine*, apoi într-o alta, cu titlul *Basmul, o proză modernă?*, susținută tot la un asemenea congres de la București (1967), și, în sfîrșit, în a treia, *Betrachtungen zu einer generativen Grammatik des phantastischen Märchens*, trimisă la New Delhi (1971), în același scop.

Pentru latura documentară a lucrării, am adăugat în final trei anexe : *O schiță istorică a curentelor de idei privitoare la proza folclorică* (A) ; o succintă prezentare a *Clasificării basmului* (B) și ultima, *O schiță la un indice tematic al basmului românesc* (C). Asemenea instrumente de lucru le consider necesare înțelegerii studiului nostru. Întregite, ele ar putea constitui cercetări independente. Acestora le-am adăugat o listă cu basmele citate în text (specificate prin cifre cursive), ca și o sumă de tabele și schițe grafice (narograme), utile și ele înțelegerii problemelor ridicate.

Sperăm ca studiul nostru să trezească interes nu numai în rîndul specialiștilor, ci și al unui public mai larg de cititori.

GH. V.

PRELIMINARII

1. Schiță metodologică

Literatura despre proza folclorică fantastică este considerabilă. De-a lungul a aproape trei secole, de cînd a fost dată la iveală prima colecție de basme în ton folcloric, cea a lui Ch. Perrault (1697), urmată de o a doua, a fraților Grimm, mai autentic populară, s-au adunat multe altele în fiecare țară. Odată cu publicarea acestora au fost enunțate și variate concepții cu privire fie la geneza acestor creații anonime, fie la valoarea și semnificațiile lor etnologice. O caracteristică fundamentală a tuturor acestor contribuții a fost aceea de a privi basmul popular ca materie complimentară. Diferitele curente de idei, fie mitologice, lingvistice ori istorice, au găsit în proza folclorică refugiu spre a ilustra puncte de vedere dinainte fixate. Astfel, la începutul secolului trecut, s-a încercat să se demonstreze că basmul formează o oglindă a vieții arhaice (conținînd ritualuri, practici sezoniere etc.), că are o bază istorică, fiind socotit ca prime monumente de veche literatură. Nu mică importanță au și contribuțiile de natură etnografică, etnologică, estetică. Cu tot caracterul centrifugal al unor asemenea idei, de-a lungul anilor s-au realizat — prin prisma lor — lucrări importante ce trezesc interes și în prezent (cf. anexa A).

1.1. Ca să determinăm valoarea și semnificațiile structurilor fabuloase ale basmului, cu deosebire ale celui românesc, am ales o altă cale și o metodă proprie de lucru. Ne-am îndreptat atenția către esența interioară a materiei, încercînd ca din textele culese în epoci diferite să desprindem sensuri profunde de viață artistică și, odată cu acestea, să facem și observații etnologice, etnografice, istorice.

În adoptarea unui asemenea punct de vedere ne-au stimulat impresiile din timpul culegerii basmului argeșean. Ne-a fost mereu vie imaginea celor mulți, pe care i-am văzut adunîndu-se în jurul unuia, ascultîndu-l cu mult interes cum povestește. De cele mai multe ori ei nu-și puteau stăpîni bucuria trezită de cele auzite, dar nici lacrima pe care și-o ștergeau discret. Și ne-am întrebat atunci: *de ce* și *din ce* cauze basmul este și astăzi atît de iubit? *În ce* stă

secretul succeselor acestei proze pe cît de naivă, pe atît de gravă pentru sufletele candide ale unor oameni rămași mai aproape de natură? Și am observat de pe atunci, iar studiul meticulos ulterior ne-a confirmat, că taina o aflăm nu *numai* în personalitatea povestitorului, cum s-a încercat să se arate prin atîtea studii[1]. Pe acesta l-am identificat mai întotdeauna în mulți alții dintre cei care ascultau, acel unu, care înainta în fața-le, fiind exponentul lor. Altele sînt elementele determinative. Întîi de toate este tradiția multiseculară, cu un material oral în continuu proces narativ. După aceea este structura artistică a povestirii. De aceea am și așezat în centrul studiului nostru problema *discursului fantastic*, cu toate implicațiile lui. Observațiile pe care le facem referitor la natura acestuia nu se vor mărgini la impresii și la o descriere exterioară, căci atunci și cercetarea noastră ar deveni subiectivă. Am înțeles să adoptăm o atitudine nouă, însoțită de o altă metodă decît cele folosite de predecesori.

1.2. Un prim gînd ne-a fost ca, părăsind atitudinea centrifugală amintită mai sus, să dirijăm investigația noastră către o descriere interioară, centripetă. În modul acesta am identificat cu destulă ușurință părțile constitutive ale discursului fabulos și relațiile ce se stabilesc între ele, pentru a forma structuri coerente. Analiza astfel întreprinsă ne-a arătat că ne aflăm în fața unui *mecanism fictional*, care funcționează în virtutea unor reguli. De la descriere ne-am ridicat, așadar, la o sumă de considerații teoretice privind:

— *procedeele* și mijloacele de exprimare narativă,

— *o tehnică* a expunerii subiectelor,

— o sumă de *semnificații* pe care le posedă limbajul.

1.3. Analiza astfel întreprinsă ne-a condus la un *decupaj* al discursului fabulos în secvențe și unități narative infime (motive-motiveme). Iar prin descrierea acestora am ajuns la înseși esențele fabulative ale basmului. (Asemenea procedeu poate fi urmărit în paginile studiului de față.) Decuparea însă generează ideea că basmul ar fi un *mixtum compositum*. Și, pînă la un anumit punct, așa și este. Nu însă eteroclit, căci însăși analiza segmentată prin izolarea părților ne confirmă ideea că basmul este o operă composită. Asemenea natură însă se estompează cu fiecare din segmentele componente ce se leagă între ele prin fire intime, încît, cu toată divergenta lor înfățișare, elementele episodice ale basmului se contopesc, făcînd un tot unitar, organic. O secvență descriptivă se înlănțuie cu dialogul și alte clișee într-o logică a evenimentelor fantastice. Astfel că se poate vorbi despre basm ca structură coerentă. Povestirea lor urmează anumite

---

[1] Vezi, printre ultimele contribuții, Linda Dégh, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft*, Akademie Verlag, Berlin, 1962, p. 163—186.

linii structurale, pe care le desemnăm prin termenul de *narograme*. Descrierea părților constitutive ale prozei fantastice și analiza lor morfologico-funcțională pot fi (și vor fi în studiul de față) însoțite și de reconstituiri de structuri generale, prin stabilirea unor *modele*. Căci numai datorită acestora basmele apar în continuu proces de recreare. Fiecare subiect „nou" păstrează ceva din modelul avut; reformulat, acesta se îndreaptă către orizonturi epice inedite. La mijloc este vorba de un fenomen mai adînc care se produce, de o succesiune de forme ce ascultă de legi interne, motorul tuturor acestora constituindu-l povestirea în sine. Povestitorul devine un regizor, un scenograf, cel care dă sens totalizator diferitelor părți aflate în continuă mișcare. Numai în limitele modelului el afirmă o gîndire proprie și un talent al său. Supunîndu-se unor reguli și unei tehnici dinainte create și verificate de secole, el se încadrează unui limbaj și unui stil caracteristic dinainte constituit, dar perfectibil. Lungul și neîncheiatul proces de continue transformări duce la un fenomen de *folcloritate*, important pentru destinul prozei populare. Acesta va face obiectul multor observări în paginile ce urmează, mai vizibil desemnat decît cel de literalitate [2].

1.4. Astfel orientată cercetarea basmului folcloric, ea se întîlnește cu noua modalitate de studiere a literaturii însăși [3]. Și folcloristica, saturată de biografism și documentarism (indice, motive etc.), se îndreaptă către noi interpretări ce țin mai mult de structură. La capătul studiului nostru se va putea spune că basmul nu face parte din șirul „formelor simple", ca să folosim cuvintele lui A. Jolles [4]. Dimpotrivă, o scrutare analitică a structurilor fabuloase ilustrează caracterul complex al acestei proze.

2. Relația povestitor—eroi—public

Menționăm în altă parte contribuția folcloristicii sociologice cu privire la rolul personalității și al mediului în configurarea artistică a prozei folclorice (cf. anexa A). Fără să ignorăm asemenea aspecte importante în studiul basmului, considerăm că o dezbatere, fie ea și numai succintă, a raportului dintre povestitor și eroi (personaje, actanți), ca și dintre acesta și materialul oral tradițional, apoi

---

[2] Pentru unele observații principiale, vezi Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, în românește de Vasile Tănase, București, 1973, Edit. Univers, p. 95 și urm.

[3] Tzvetan Todorov, *Poétique structurale*, în volumul *Qu'est-ce que c'est le Structuralisme*, Editions au Seuil, Paris, 1968, p. 99—164.

[4] André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Kasus . . .*, Halle (Saale), 1956.

relaţia povestitorului cu publicul ascultător, deschide perspective importante înţelegerii artei basmului fantastic.

2.1. În această privinţă ne dau unele indicaţii scriitorii legaţi de arta marilor aezi şi povestitori populari, cum este M. Sadoveanu, şi în aceeaşi măsură înşişi culegătorii prozei populare, ca Ion Pop-Reteganul, C. Rădulescu-Codin, Al. Vasiliu etc.

Primul, în povestiri ca cele din *Hanul Ancuţei*, ne apropie de spiritul unor vechi epoci, cînd depănatul întîmplărilor se făcea după o adevărată vrajă a povestitului, care ţinea de un mod de viaţă patriarhal. Povestea (ca şi cîntecul bătrînilor barzi) forma un decor al vieţii, era un spectacol)[5], înlocuit astăzi de o tehnică a radioului şi a televizorului.

În epoci mai vechi, basmul avea o *funcţie magică*. Se credea că cel care-l spunea era ferit de duhurile rele, de demoni. C. Rădulescu-Codin îşi intitulează colecţia sa *Îngerul românului* fiindcă „...poveştile apără ca şi îngerul păzitor casa în care se spun". Un alt culegător reproduce opiniile unor informatori, anume că „...di s-întîmpla sî vinî ciniva la el în gazdî asupra nopţî, îl primiè şi mîiè, dacî îi făgăduiè c-ari să-i spui o povestî. Di s-întîmpla şi omu ştie poveşti, era primit, da di nu, apu'era da'pi uşî afarî" [6].

Sînt şi unele mărturisiri ale povestitorilor precum că, dacă cineva spune poveşti, acela este iertat de păcate sau este ferit de demoni ori de alte calamităţi. Refuzul unei fete de a spune o poveste seara, în şezătoare, aduce după sine metamorfoza mamei în vacă (cf. *infra*, § 11.6). Actul constituie în fond un artificiu artistic, la un motiv al „cornului fermecat". Dar nu-i mai puţin adevărat că gestul are un îndepărtat reazem superstiţios. Într-un basm cu titlul semnificativ *Puterea poveştilor*, diavolul nu putu să intre într-o casă, deoarece „...un moşneag a spus o poveste şi povestea aceea s-a prefăcut în tăciune care, ieşindu-mi înainte nu m-a lăsat să intru înăuntru" (spune diavolul); sau : „...în casa unde în fiecare sară se istoriceşte cîte-o poveste, fie aceea scurtă sau lungă, tot una-i, acolo atît eu [diavolul] cît şi ceilalţi tovarăşi ai mei niciodată nu ne putem apropia". Şi povestitorul comentează, în final, că de casa unde se spun poveşti nici un rău „nu se lipeşte"; dimpotrivă, acolo unde nu se spun „necuratul multe le meştereşte" [7].

Asemenea adînci credinţe intrate în conştiinţa mulţimilor au făcut ca, pe lîngă alte nevoi pe care le suplinea basmul, el să fie spus şi ascultat şi cu mai mult interes.

---

[5] Vezi Ion Vlad, *Povestirea – Destinul unei structuri epice*, „Universitas", Bucureşti, 1972, Edit. Minerva, p. 115–146.

[6] La C. Rădulescu-Codin, *Îngerul românului*, Bucureşti, 1915, p. VIII.

[7] S. Florea Marian, *Puterea poveştilor*, în volumul *Răsplata*, Suceava, 1897, p. 12.

2.2. Aflați în mijlocul mulțimilor adunate să asculte basme, stăpîniți de asemenea gînduri, povestitorii mai sînt stăpîniți și de o „lume" a basmului. Ei nu inventează această lume. „Nu povestitorul îți spune, povestea se spune", observa cu multă dreptate N. Iorga [8]. Cei ce povestesc se află sub imperiul unei puternice tradiții, al unui mecanism fictional; ei nu manifestă nici o curiozitate în a spune ceva despre biografia eroilor, în a le analiza stări sufletești ori a comenta în vreun chip faptele lor. Eroii unei astfel de proze reprezintă prin numele lor entități morale, factori în stare să declanșeze evenimente față de care alții reacționează. Și unii și alții se mișcă tipic. Este știut că un făt-frumos plecat să salveze astrele sau fetele furate de zmei procedează într-o cunoscută manieră. Zmeul răspunde și el tipizat, după modul său, cunoscut de asemenea. Dar despre o existență obiectivă a personajelor și o natură consecventă a ceea ce întreprind, vom vorbi în paginile următoare.

2.3. Basmul cu zmei și zîne întruchipează însă un adevăr al vieții. Ieroglifa alegorică subjugă vrăjind pe ascultători. În dosul acesteia înțelesul aluziv devine evident pentru oricare dintre cei care ascultă. Așa se face că aluziile la unii dintre aceștia sînt exprimate direct.

2.4. Un critic francez, Jean Pouillon, vorbind de viziunea narativă în proză, identifică trei ipostaze. Constată existența unei viziuni *dindărăt* (*par derrière*), în care povestitorul știe totul despre eroii săi; o alta: *împreună cu* (a lui *avec*), în care acesta știe tot atîta cît știu și eroii săi, și o a treia — *din afară* (*en dehors*), o viziune prin care povestitorul nu știe mai nimic despre lumea sa, personajele știu totul [9]. Această ultimă ipostază este tocmai și viziunea basmului fantastic folcloric. Eroii (actanții) basmelor *predomină* pe povestitor, acesta făcînd impresia că nu știe mai nimic despre lumea lor, despre ceea ce ei întreprind.

Observația ni se pare importantă pentru destinul fabulosului folcloric. Este un adevăr care întărește tocmai ceea ce afirmam mai sus că povestitorii nu au rol primordial în expunerea basmelor. Ei, nefiind decît niște organe subordonate eroilor și personajelor, îi introduc pe aceștia în acea parte unde subiectul o cere; le distribuie roluri și intră în limbajul, gesturile și evenimentele ce revin acestora. Din cele semnalate, rezultă importanța conceptului de viziune epică ce explică multe pentru o mai dreaptă înțelegere a basmului folcloric.

---

[8] N. Iorga, *Poveștile*, în „Lupta", 1890, nr. 1 200 din 19 august.

[9] Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, 1946; cf. Tzvetan Todorov, *Littérature et significations*, Paris, 1967, p. 58.

2.5. Prin prisma acestor viziuni epice se poate face mai bine distincţia între basmul folcloric, adică oral, şi cel scris.

Eminescu, Creangă, Clemens Brentano etc., povestind ei înşişi basme, adoptă o altă viziune decît cea a povestitorului popular. Adoptă atitudinea scriitorului, care ştie multe despre eroii basmelor *(par derrière)*, le analizează mişcările, devin caracterologi prin excelenţă. Astfel că povestirea aparţine lui Eminescu, Creangă, adică imprimă un stil propriu scriitorului de literatură, care ţine să fie cît mai personal.

2.6. Viziunea epică, specifică povestitorului popular şi, în consecinţă, însuşi raportul acestuia cu eroii, cu lumea basmului şi cu publicul ascultător, imprimă anumită factură stilistică, asupra căreia ne vom opri, mai departe. Deocamdată, pentru înţelegerea problemelor abordate în paginile ce urmează formulăm pe scurt :

— începutul basmului, care se povesteşte din perspectiva lui „a fost odată..."; expunerea este monologică, căpătînd culoare expresivă; povestitorul, devenind liric de cele mai multe ori, chiar, rememorează, pe scurt, ceva, face incursiuni în spiritul prozei fantastice, uneori cu valoare subiectivă. Dar asemenea intervenţii din partea povestitorului anonim sînt de mică întindere (importante totuşi în expunerea discursului narativ);

— mult mai dezvoltată este acea parte în care *personajul* (eroi, actanţi) devine narator, cel care expune evenimentele. Naraţiunea de data aceasta capătă o expunere directă, *dialogică*, ea făcîndu-se sub semnul înlănţuirii *cu* numeroşi actanţi şi din *afară*, povestitorul necunoscînd mai nimic din viaţa eroilor săi. Astfel că cele mai numeroase basme încep cu o parte expresivă a discursului, aceasta fiind operă a gîndirii şi sensibilităţii povestitorului, ca după aceea el să introducă în scenă eroi, actanţi etc., cărora le distribuie roluri, le dă cuvîntul, el devenind inexistent, anonim. Intervenţiile lui sînt de minimă importanţă, cei care stabilesc relaţiile între exponenţii lumii basmului fiind eroii înşişi [10]. Discursul poetic capătă astfel relevanţă prin evenimente expuse „din afară" sau prin „cu" (confidenţi, adjuvanţi etc.), încît basmul *nu* poate deveni o proză a introspecţiilor, a analizelor psihice sau a problematizărilor;

— drept fundal al tuturor evenimentelor este locul pe unde eroii merg, încotro se îndreaptă ei şi unde trebuie să ajungă (cf. anexa C). *Spaţiul*, din cîte se va vedea, formează o coordonată esenţială a prozei fantastice (cf. *infra*, § 15). Consideraţiile de mai sus îşi vor găsi o deplină ilustrare în paginile următoare. Prin acestea toate se confirmă ideea că basmul este operă de tehnică şi de selectare în

---

[10] Vezi şi Roger Pinon, *Le Conte merveilleux—comme sujet d'Etudes*, Liège, 1955.

organizarea materialelor, proces solicitat, la rîndu-i, de însuşi raportul dintre povestitor şi lumea sa.

2.7. Folcloristica clasică a acordat un loc important şi *publicului*, tocmai fiindcă opera folclorică se constituie ţinînd seama şi de ascultători. Şi vom spune că valoarea intrinsecă, poetică a basmului se cuvine să fie concepută şi ca expresie a unei asemenea coordonate. Căci povestitorul, ca să impresioneze publicul, povesteşte basmul mai viu, acesta devenind o structură cu numeroase valori pentru satisfacerea gustului acestuia. Un basm povestit incoerent nu e ascultat. În loc s-o adune, împrăştie lumea, povestitorul avînd sau neavînd „legătură la vorbă".

2.7.1. Dar am observat că basmul (şi orice povestire tradiţională) nu este apanajul numai al *unuia*. Îndeobşte subiectul este cunoscut de public. Acesta şi ştie că cutare subiect este spus bine de *cutare* povestitor. Şi ascultătorii adunaţi într-o sală *cer* ca basmul indicat să fie spus de cel ştiut de ei. (În satele de unde am cules asemenea materiale, am asistat la situaţii de acest fel.) Aşadar este o perfectă înţelegere între povestitori şi ascultători. Deseori ni s-a întîmplat ca, atunci cînd unul nu spunea bine o povestire, să fie corectat de către alţii din public. Ceea ce înseamnă că există o *memorie epică colectivă*. Uneori asemenea povestitor divagînd, depăşind subiectul, era întrerupt, altul din sală se ridica şi continua povestirea „cum trebuie", ceea ce dovedeşte că în tradiţia seculară există un *cod al narării* tradiţionale, o sumă de reguli de care povestitorul e obligat să ţină seamă.

2.7.2. Din cele relatate, mai rezultă că povestitorul are în vedere în timpul expunerii şi publicul; instinctiv el ţinea seama şi se dovedeşte a fi un bun cunoscător al *psihologiei maselor*. Ca să-l subjuge la o deplină urmărire, să-i capteze atenţia, povestitorul îşi modulează vocea după natura eroului, caută să-i imite limbajul, foloseşte o gesticulaţie diversă [11]. În această privinţă, filmul devine un auxiliar de primă necesitate [12]. Nu lipseşte nici melosul cu părţi ritmate, după modelul poeziei.

Captivat de o vrajă a povestirii, publicul stimulează pe povestitor prin vădite aprobări, între emiţător şi receptor stabilindu-se relaţii reciproce de preţuire. Un public numeros face plăcere povestitorului şi în asemenea situaţii el caută să-şi arate toată arta sa. Am remarcat că povestitul la căminele culturale, cu săli pline,

---

[11] Vezi notele consemnate de Ovidiu Bîrlea, în timpul înregistrărilor de proză populară epică, în *Antologie*, vol. I—III, Bucureşti, 1966.

[12] Un început în acest sens a făcut Cercul de folclor din cadrul Universităţii „V. Pârvan" din Timişoara; cf. Gottfried Henssen, *Volkstümlicher Erzählkunst* (Extras), Wuppertal-Eberfeld, 1936.

este mai atrăgător decît în cameră, făcut în fața a 2—3 inși. Povestitorul ține să captiveze publicul pînă la aplauze.

2.8. Nu lipsită de interes este observația că un povestitor nu spune de toate. E drept că sînt și din aceștia, dar valoarea lor e mediocră. Există buni povestitori de basme cu zmei și zîne, deci de proză fantastică, după cum alții sînt *specializați* în povestiri anecdotice decoltate ori în povestirea întîmplărilor trăite de ei. Fiecare din aceștia au un public al lor, comprehensiv și cunoscut de acesta din punctul de vedere al înțelegerii și sensibilității. Într-un sat din Teleorman, Didești, am remarcat faptul că, atunci cînd un povestitor de farse erotice și-a făcut apariția în fața unui numeros public, femeile au părăsit sala. Știau că are să spună întîmplări decoltate, „pe ulița mare", ca să folosim expresia lui Creangă, iar ele nu voiau să asiste mai departe.

3. Între scenariu și montaj

Relația povestitor—eroi—public, cu toate consecințele ce decurg din aceasta, sugerează ideea că basmul folcloric este o operă ce se joacă, o scenetă sau o înlănțuire a mai multor părți, întruchipată ca un tot, în virtutea unui scenariu întipărit în mintea povestitorului, dar știut și de ascultători. Debitarea basmului nu se face sub imperiul faptelor rememorate din pură aducere aminte. Dimpotrivă, incidentele sînt prea vii, iar orînduirea și montajul lor se fac în virtutea unui joc spontan al povestitorului. De aceea basmul este o operă mereu *deschisă*, ca să folosim termenul lui Umberto Eco[13], permiabilă introducerii de noi evenimente ce s-ar putea îngloba în subiect. Ca puține alte categorii literare, basmul fantastic, cu zmei și zîne, este o povestire „neterminată", căreia i se pot adăuga alte episoade ori secvențe narative, fără să se creeze stridențe ilogice, bineînțeles dacă povestitorul dovedește o bună cunoaștere a regulii asamblării clișeelor. Dealtfel, din cîte se va vedea (cf. *infra*, § 19), există așa-numitele basme-conglomerat, care oferă imaginea unei opere fundate pe adițiune de motive, de secvențe și chiar de subiecte. Operația este posibilă cu condiția ca povestitorul să așeze în structura-i intimă o temă majoră, care să sudeze totul într-o unitate coerentă.

3.1. Calitatea de operă deschisă imprimă acțiunii o continuă *mișcare*. Povestirea celor mai multe basme oferă ascultătorilor

---

[13] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura Univers, 1969, p. 172 și urm.; cf. Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale), 1934, p. 65 și urm.

prilejul de a asista la o succesiune alertă de evenimente dintre cele mai extravagante. Povestitorul devine un destoinic mînuitor de tablouri și un bun interpret de roluri. Totul se derulează viu, ca după un *scenariu*, pe care acesta îl are prezent în minte, basmul fiind conceput ca un inedit *montaj*, mereu reînnoit, ori de cîte ori este repovestit, încît fluctuațiile din proza fantastică, ce par a fi cu totul spontane și neprevăzute, se încadrează totuși unor limite dinainte circumscrise.

3.2. Vorbeam mai sus despre o dinamică a acțiunilor fabuloase. Colportorul simte cum el se află sub imperiul unor reguli interne ale acestei proze ce constă în a selecta și regiza, a introduce în scenă eroi, secvențe și episoade. Arhicunoscute, acesta știe să le confere sensuri noi, compatibile cu subiectul, să le singularizeze, încadrîndu-le în limitele unor motive descriptive, într-o portretistică și în profiluri caracterologice potrivite. Unele din secvențe par a fi absurde, mai cu seamă cînd ele sînt detașate de logica povestirii, raportate acesteia, totul capătă sens narativ, fără de care acțiunea n-ar putea să existe ca atare.

Asemenea proces creator stă sub semnul cîtorva predominante stilistice. Distingem mai întîi *tensiunea narativă*. Este tocmai ceea ce caracterizează basmul ca operă în plină desfășurare, vie și obiectivă prin excelență. După fiecare episod, cu anumită finalitate estetică, povestitorul simte nevoia — impusă și de structura internă a motivului principal — să aducă în scenă alte evenimente, mereu altele, pînă la maximum de consum artistic. Rezonanțele mai vagi ale acestuia se cer a fi reluate și reîntregite, încît opera, banală și naivă, de multe ori arhicunoscută, devine agreabilă prin particularizare.

3.3. O altă trăsătură a acțiunii fabuloase, care decurge din însuși caracterul de operă „deschisă", în continuă mișcare tensionată, este caracterul ei *proiectiv*. Basmul fiind o povestire petrecută „odată ca niciodată", așadar în timp imprecis, nu se pierde în analize și introspecții caracterologice. Eroii n-au biografie. Povestitorul nu se întreabă cine sînt aceștia și nici ce intenții au. Toți, pînă și confidenții, auxiliarii actanților principali, sînt prototipuri. Și ca atare ei sînt introduși în acțiune, după anumite modalități, își joacă rolul angajînd întotdeauna pe alții și alte secvențe narative, săvîrșind fapte dinainte știute sau o figurație, și ea necesară subiectului. Din asemenea mișcare — pendulatorie între scenariu și montaj —, acțiunea devine proiectivă.

Stăpînit de un fir al intrigii, povestitorul este impulsionat mereu la *ce* are să urmeze, *care* sînt secvențele chemate să ilustreze subiectul, *cum* trebuie făcută expunerea pentru ca tema să devină

cît mai relevantă, *în ce* măsură să combine elementele narative ca să demonstreze cercului de ascultători că „are legătură la vorbă". Cu alte cuvinte, prin tot ce întreprinde instinctiv trebuie să-i confere calitatea de bun povestitor, un artist iubit de mase.

3.4. În dinamica acțiunii proiective, povestitorul, pus să aleagă, nu se lasă invadat de întîmplătoare secvențe. Din depozitul avut la îndemînă, el selectează, prin prisma unor reguli interne, cele mai potrivite clișee. În acest proces sînt implicate cu necesitate noțiuni ca cea de *temă* și *intrigă*, de *idei* etc. Astfel putem spune că povestitorul nu se lasă stăpînit de hazard. Căci, de-ar fi așa, el ar asocia elemente narative neconcludente, lucrarea sa înscriindu-se în șirul unor „opere" ratate (cum se poate constata cu o sumă de subiecte false, artificiale). Dar acesta, școlit la o instituție străveche — tradiția —, a devenit un maestru anonim, care știe să facă față unei asemenea arte complexe. Pe parcursul desfășurării subiectelor, observăm cum bășmuitorul simte nevoia de a-și regla respirația epică; cum face chiar pauze în evoluția sinuoasă a evenimentelor, marcate de formule mediane. Acestea au tocmai rostul, pe de o parte, de a destinde publicul ascultător, declanșînd o relaxare, de obicei străbătută de umor și bunăvoie, iar pe de alta de a oferi povestitorului răgazul să se adune pentru înnodarea a noi evenimente.

Bun „metteur en scène", povestitorul este, în mod curent, și un ins care se distinge în sînul colectivităților printr-o atitudine proprie față de lume și epoca sa. Căci clișeul arhicunoscut trebuie să fie străbătut de semnificații mereu noi, să știe deci să reînnoiască motivele printr-o redistribuire a lor, dar și printr-o artă a singularizării, deoarece cu tot caracterul general-uman, panourile prefabricate sînt particularizate la alt cadru etnografic și la alt profil moral al omului. În această tendință stă, dealtfel, și problema mult dezbătută : a universalului și naționalului în basm.

3.5. Dar, înnodînd episod de episod, deci creînd o tensiune narativă, povestitorul manifestă și o firească înclinare către descripție și portretistică, către caracterologie. Așadar, el, fără să vrea, știe să creeze *un mediu vizual* povestirii sale. Și cu aceasta, observăm cum povestitorul este stăpînit de o ficțiune filmică. Tabloul „creat" este tot un panou prefabricat, reînnoit doar prin talentul individual al acestuia și prin prisma unei tradiții locale, a unui limbaj poetic regional. Tablourile multor grădini ori munți de cremene, a tărîmului „de dincolo" ș.a. sînt configurate după același model, iar funcțiunea lor narativă este de a încadra evenimente, deseori bizare, într-un anumit mediu vizual.

Toate aceste elemente necesare unei structuri poetice: episod şi tablou, portret, sînt de aşa manieră orientate epic şi combinate, încît pînă la urmă ne duc la ideea *basmului ca film* [14].

3.6. Ca în orice montaj, şi în nararea basmelor — ca expresie a acestei modalităţi de comunicare — predomină spontaneitatea şi *improvizarea*. Povestitorul dezvoltă liber discursul fabulos. Oricare dintre noi, auzind cum se deapănă basmul, fără întreruperi şi fără momente de reflexie, are sentimentul că povestitorul nu ştie în anumit chip subiectul. El stăpîneşte însă bine materia din care selectează, în cel mai firesc mod, ,,panoul'' util ,care să-i justifice o evoluţie logică a evenimentelor. Cîteodată băsmuitorul părăseşte firul unei acţiuni principale, spre a face o incursiune într-alt cîmp secundar. Şi numai după consumarea unor indici narativi, publicul ascultător îşi dă seama de rostul unei asemenea digresiuni. Căci arta improvizaţiei are faze cronologice, dar şi momente de suspensie, de includere a unor evenimente izolate, ce capătă o raţiune în contextul general (vezi nararea în ,,enclavă'' ori prin ,,colaţiune'', *infra*, § 38.3).

Spontaneitatea constituie, aşadar, un principiu al artei narative a basmului folcloric, în virtutea căruia elemente, altfel atît de disparate, capătă unitate şi organicitate, factorul ordonator constituind *intriga*, despre care vorbim în altă parte (*infra*, § 20.2).

3.7. Ideea că basmul se mărgineşte îndeosebi la montaj narativ implică un larg cîmp *de posibilităţi* pe care povestitorul le întrevede în tratarea aceluiaşi subiect. De aceea şi rezidă în mintea şi în sufletul multor povestitori populari gîndul că fiecare basm este povestit de fiecare în felul său; un basm se poate povesti în ,,nouă'' chipuri, spunea un informator, iar construcţia unuia e mai bună decît a altuia în funcţie de capacitatea celui care ştie să prezinte seria de evenimente mai legate între ele, conferindu-le mai mult sens dramatic şi semnificaţie umană. Operă în continuă mişcare, basmul devine, aşadar, mai gustat de către auditor printr-o mai atentă organizare a unor posibilităţi artistice preexistente.

Desigur că reuşita este în raport cu natura mijloacelor de expresie, cu capacitatea povestitorului de a şti să păstreze ceea ce e tipic clişeului, dar în acelaşi timp şi de a manifesta tendinţe spre înnoirea acestuia. Aşa că un basm fantastic în forme primordiale nu poate exista. El este mereu acomodat la locuri şi oameni. De aceea sintaxa generativă a unui subiect e în raport cu destinaţia socială şi profilul auditoriului. Căci ,,transmisiunea'' fabuloasă a basmului este în funcţie şi de plăcerile şi de aşteptările publicului. Am obser-

---

[14] Cf. Cristian Metz, *La grande syntagmatique du film narratif*, în ,,Communications'', nr. 8, 1966, p. 120 şi urm.

vat adeseori că acesta *cere* băsmuitorului să spună cutare subiect. Şi numai după o prealabilă adeziune a auditoriului la un anume basm, el începe. Observaţia e preţioasă, întrucît lasă să se întrevadă că, basmul fiind arhicunoscut, publicul vrea să asiste din nou la un spectacol vizionat. Entuziasmul acestuia obligă la o captare directă a evenimentelor. Vom vorbi mai departe despre elementul *şoc*, pe care povestitorul de basme îl vizează cu deosebire în finalul acţiunii.

Ca să fim înţeleşi în ceea ce spunem, propunem spre lectură două din basmele româneşti: *Poveste ţărănească* (*22*; Aa Th. 304—+302) şi *Cei trei fraţi împăraţi* (*23*; Aa Th. 567 B'). Primul se încadrează observaţiilor noastre de mai sus; al doilea constituie un artificiu, fiind o expunere nuvelistică, la modul compoziţiilor literare minore.

Astfel, după încercările la care sînt supuşi cei trei fraţi, din primul subiect, cel mic, trecîndu-le cu succes,

1) *pleacă* şi ajunge în pădure
   - a) loveşte caracatiţa
   - b) vueşte pădurea
   - c) apar 7 zmei

— Este supus la o:

2) *încercare*
   - d) să fure fata de împărat
   - e) păzită de clopoţel
   - f) de cocoş

3) o *răpeşte* (pe fată)
   - g) anihilînd „paznicii"
   - h) îi ia inel
   - i) şi marama de pe ochi

4) *omoară* zmeii
   - j) unul scapă
   - k) apare răufăcătorul (ţigan)
   - l) acesta se logodeşte cu fata
   - m) apare eroul şi face proba vitejiei lui
   - n) răufăcătorul e pedepsit

5) zmeul (scăpat din cei 7) *răpeşte* soţia
   - o) pleacă şi ajunge în pădure
   - p) întîlneşte agerul pămîntului (adjuvant)
   - q) ajunge la casele Zmeoaicei şi Zmeului

6) *întîlneşte* fata (devenită confidentă)
- r) îngroapă
- s) se luptă cu Zmeoaica
- t) îi taie capul

7) *vine* Zmeul
- u) fata îl întreabă de puteri :
- v) în stîlpii porţii
- w) în scroafă

8) pleacă *să găsească* scroafa
- a′) în colibă — orb (adjuvant)
- b′) luptă cu scroafa
- c′) fata > adjuvant.

Însăşi ultima secvenţă a basmului are profil de scenariu :

Omorînd scroafa
- scoase iepure
- prepeliţă
- iar din aceasta viermi

Zmeul *se îmbolnăveşte*
- după ce îi spune rostul bicelor
- Zmeul moare
- palatele şi averea se prefac în măr.

Schematizarea indică tocmai ceea ce am susţinut teoretic mai sus, şi anume :

— secvenţele (tradiţionale ori în manieră tradiţională) pot fi montate scenic ;

— toate surprind prin neprevăzut ;

— înnodarea lor se face în virtutea unui element cuprins de precedenta secvenţă ;

— creînd un mediu vizual, povestitorul se dovedeşte a fi stăpînit de o gîndire figurativă.

Concluzia este că basmul ilustrează o mare putere de fantazare, joc de imaginaţie şi de construcţie tehnică în orînduirea elementelor fabuloase.

Cu o altă structură facem cunoştinţă în basmul *Cei trei fraţi împăraţi (23)*.

Mai întîi apar ca şi necunoscute în proza folclorică :

— vînzarea unui ou pe sume considerabile ; sau găina miraculoasă, căreia mîncîndu-i-se capul, pipota, inima, cei trei fii ai săi vor fi : unul împărat, altul năzdrăvan, iar al treilea bogat.

Este singulară ideea ca *cei trei fraţi* ajung toţi la poziţii majore.

Apoi expunerea :

— nu mai are caracter *impromptu* şi de operă *deschisă* ;

— nu mai are o desfăşurare cinestetică ;

— devine biografică, excepţie făcînd evenimentele grupate în jurul fratelui mic (p. 99).

3.8. Decupajul basmului în fracţiuni infinitezimale (denumite şi de noi motiveme) demonstrează caracterul lor *autonom*. Din această stare decurge capacitatea povestitorului-regizor de a organiza cu uşurinţă acţiuni (subiecte) ; cu minimum de efort estetic ajunge la structuri epice coerente, încît „geniul" povestitorului anonim se reduce la o *ars combinatoria* ; o artă însă organizată prin prisma unor reguli, din care am cita, deocamdată, cîteva :

— Sînt multe basme (numai părţi) constituite din *secvenţe alternante*. Imaginile apar ca sintagme filmice figurative şi opuse. Din asemenea rînduire decurge caracterul basmului de *montaj alternant* (cf. *Ileana Sînziana (2)*, *Ţugulea, fiul unchiaşului şi al mătuşii (27)* ori *Greuceanu (19)*.

— Sînt alte motive în care predomină secvenţele paralele şi, astfel, obţinem un *montaj paralel* (cf. *Înşir'te mărgăritari (6)*).

— Cum arătam şi în altă parte, n-ar fi posibil ca proza folclorică fantastică să se reducă doar la secvenţe narative. Scenariul desfăşurîndu-se după reguli interne, proprii artei în genere, basmul devine un continuu *excurs spaţio-temporal*, încît este firesc ca povestitorul să introducă şi sintagme descriptive, după cum avem de-a face în unele basme (ca *Porcul fermecat* şi îndeosebi *Broasca ţestoasă cea fermecată)* cu *montaje descriptive*.

Studiul basmului orientat în acest sens, deşi fărîmiţează textul, lasă cititorului mai departe imaginea unei structuri organice. În acelaşi timp, asemenea investigare oferă argumente obiective, formulate în reguli şi semnificaţii, limite ale unui mecanism ficţional.

Partea I

TEMATICA BASMULUI

Nu este cîtuşi de puţin surprinzător că, în numeroasele studii întreprinse asupra basmului folcloric, problemele de arhitectonică, de construcţie a sa nu sînt tratate fie chiar şi colateral. Cauzele stau în înseşi concepţiile care au stăpînit folcloristica generală. Obsedaţi de ideea genezei şi a circulaţiei, cercetătorii, fie ei şi folclorişti ori literaţi, au ignorat complet asemenea aspecte. Iar cînd unii, ca André Jolles, au abordat unele probleme de compoziţie, le-au tratat dintr-un unghi de vedere special, care a făcut multă zarvă : proza folclorică ca simple forme literare (einfache Formen). Nici Robert Petsch, un reprezentant al teoriei categoriilor folcloristice ca genuri literare, nu analizează basmul ca o specie cu o organizare şi tehnică mai complexă[15]. Dealtfel asemenea preocupări de construcţie a însăşi operei literare au lipsit din sfera chiar a criticilor şi a teoreticienilor artei[16]. Dintre cei care acordă o importanţă mai deosebită, în sensul nu didactic, şcolar, sînt Herbert Seidler şi Wolfgang Kayser. În capitole speciale, sub titlul der Aufbau[17], aceştia doi expun pe larg, pe genuri (ca cel din urmă), aspecte ale construcţiei lirice, epice, dramatice. Punctul nostru de vedere faţă de folcloristica clasică este cu totul altul. Cercetarea pe care o întreprindem reprezintă tocmai un punct nou ; basmul fantastic (şi numai acesta, într-o oarecare măsură şi cel nuvelistic) are o arhitectonică bogată şi diversă în schematismul ei. O analiză a elementelor fundamentale — temă, subiect, personaje etc. — şi a regulilor ce le dirigue va avea drept rezultat să scoată basmul dintr-un compartiment cu totul specios şi să-l aşeze în rîndul operelor literare, ca romanul, de exemplu, cu care mereu a fost asemuit.

---

[15] Robert Petsch, *Die Kunstform des Märchens*, in „Zeitschrift fur Volkskunde", Berlin, 1937.

[16] Silvian Iosifescu, *Configuraţie şi rezonanţe — un itinerar teoretic*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, p. 175 şi urm.

[17] Herbert Seidler, *Die Dichtung, Wesen — Form — Dasein*, Stuttgart, Kröner-Verlag, 1959; de asemenea Wolfgang Kayer, *Das Sprachliche Kunst Werk*, Zwölfte Auflage, Franke-Verlag, Bern şi München, 1967.

Capitolul I

PUNCTE DE REPER

4. Natura generală a temei

Simplele formulări din indicele de motive Aarne—Thompson ca : *Inelul magic şi calul zburător*, *Prinţesa pe muntele de sticlă duce o prinţesă în castelul său*, *Balaurul răpeşte prinţesele*, *Palatul vrăjit*, *Viaţa fetii într-un colier* etc. nu comunică decît prea puţin despre basmul în sine [18]. Asemenea episoade, itinerante de obicei şi care constituie ,,motivele", orientează pe cercetător în natura fabuloasă a prozei folclorice. Despre ele s-a vorbit mult prea mult, ca o consecinţă firească a alcătuirii cataloagelor sau a ,,indicilor de motive". Dar dincolo de asemenea ,,Schlagworte" curge viaţa prozei folclorice colorate specific, în mod variat în diferite spaţii, tocmai prin *teme* şi *idei*. Despre aceste elemente, fundamentale oricărei opere, s-a vorbit puţin referitor la literatura orală (şi chiar la cea scrisă). Cei care s-au oprit mai mult asupra conceptului au fost formaliştii ruşi [19], dar şi un partizan al criticii noi ca Northrop Frye [20]. Un reprezentant de seamă al criticii franceze de astăzi, Jean-Pierre Richard, ridică acest element al operei la rangul de principiu ordonator. Acesta concepe tema drept ,,...un principiu concret de organizare, ca o schemă sau un obiect fix, în jurul căruia are tendinţa să se constituie şi să se dezvăluie o lume" [21].

Noi n-am spune că tema este o ,,schemă" sau un ,,obiect". Ni se pare mai sugestivă formularea lui Northrope Frye, care priveşte noţiunea în sensul unui răspuns la întrebarea : Ce semnificaţii are cutare operă pentru cititor? Ce înţeles capătă pentru ascultătorii de basme *Degeţel* sau *Făt-Frumos* ori *Ileana Cosînzeana*.

Astfel concepută, tema devine atunci nu o schemă, ci, mai degrabă, o forţă internă nicăieri mărturisită verbal, dar resimţită în întreg conţinutul povestirii. În virtutea ei se organizează întreg materialul fabulativ. Pînă la anumită limită, tema se confundă sau

---

[18] Antti Aarne — Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale, Classification and Bibliography*, Helsinki, 1961, F.F.C. 184.

[19] Cu deosebire B. Tomaşevschi, *Thematique*, în *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes, Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 263—309; idem, *Teoria literaturii—Pœtica*, traducere de L. Teodorescu, Bucureşti, Edit. Univers, 1973, p. 247—286.

[20] Northrope Frye, *Anatomia criticii*, traducere, Edit. Univers, Bucureşti, p. 65.

[21] La Romul Munteanu, *Variantele şi invariantele criticii tematice*, Jean-Pierre Richard, în ,,Steaua", Cluj, nr. 14, 1 iulie 1972, p. 25; cf. Eugen Simion, *Dialog cu Jean-Pierre Richard*, în ,,România literară" nr. 21, mai 1972, p. 28.

face concurenţă unui alt element, intrigii. Devenind astfel o predominantă de seamă a operei, ea se transformă într-un magnet care polarizează în juru-i cele mai mici detalii.

În basmul folcloric, secvenţe dintre cele mai diverse capătă sens, se supun unei logici proprii acestuia. Încît noţiunea de temă, luată în acest înţeles, devine indispensabilă celei de motiv, iar ambele devin operante în studiul prozei folclorice.

4.1. În basme, ca în oricare operă literară, se poate vorbi de teme generale şi de teme particulare. Cea dintîi este „principală", fundamentală, ca una care uneşte particulele narative atît de disparate, conferind subiectului unitate.

Temele secundare vin să ilustreze, prin detalii, pe cea principală. Multe dintre acestea sînt expresie a universului moral şi de gîndire al povestitorului (şi al lumii înconjurătoare); exprimă moduri de viaţă ce nu sînt străine colectivităţilor, care ascultă tocmai cu mult interes basmul, fiindcă vorbeşte despre ce este al lor [22].

4.2. Şi în basme, temele sînt *tradiţionale* şi deci permanente şi universale. Faţă de temele literaturii scrise, acestea au o particularitate în plus : sînt *itinerante*, adică circulă, în limite mai definite, fiind aceleaşi în mai multe locuri.

Şi în basme există teme *istorice*, adică „mitologice", „legendare", „antropologice" („istoria" în cazul basmului fiind luată într-un alt sens decît în literatura scrisă). Acestea, din cîte se va vedea, sînt cele mai frecvente. Dar, alături de ele, povestitorii dezvoltă şi teme *actuale*. Deseori ele devin o şarjă a celor tradiţionale, cel puţin ca mod de expunere; episoadele au conţinut nou. Cu alte cuvinte, tematica basmelor este corelată cu profilul societăţii şi deci şi basmul evoluează odată cu aceasta. Altfel nu s-ar putea vorbi, cum se întîmplă, despre un basm din antichitate, din evul mediu sau din Renaştere, din secolul al XIX-lea. Consideraţiile făcute vin să sublinieze (în felurite chipuri) o tematică mereu acomodată la societate.

4.3. Prin mijloace de comunicare proprii prozei folclorice, şi aceasta (îndeosebi basmul cu zmei şi zîne) exprimă aspecte ale vieţii, ca : dragostea, gelozia şi ura; bunătatea şi răutatea; invidia şi perfidia; teme didactic-moralizatoare; umoristice; legendar-mitologice, absurde.

5. Relaţia temă—idee

Pentru înţelegerea materiei, socotim indispensabil să facem de la început o disjungere între noţiunea de temă şi cea de idee. Dacă cea

---

[22] Gheorghe Vrabie, *Din problemele fundamentale ale prozei folclorice*, introducere la colecţia *Basmul cu soarele şi fata de împărat*, Bucureşti, 1974.

dintîi exprimă un aspect al vieții (luat în cel mai larg sens al cuvîntului), ideea reprezintă atitudinea povestitorului față de materie. Iar dacă tema e o cută mai tainică a subiectului, ascunsă în substratul fabulos al acțiunii, atitudinea (ideea) capătă relevanță. Deseori aceasta este formulată apodictic, în sensul unor corolare la o suită de evenimente sau în urma unor părți ale subiectului.

Ca să ilustrăm remarca de mai sus, ne oprim la basmul *Țugulea, fiul unchiașului și al mătușii* (27, cf. § 42.1). Motivul are aspect de conglomerat narativ, de aceea este important de analizat sub aspectul ideologic. Căci ceea ce conferă unitate subiectului sînt, pe lîngă tema fundamentală, tocmai ideile care se înlănțuiesc, contribuind astfel la definirea cît mai organică a basmului.

Subiectul basmului amintit conține nu mai puțin de 18 episoade sau secvențe epice, cărora li se subordonează un apreciabil număr de indici narativi (motiveme). Are astfel un profil de roman ce se desfășoară pe mai multe planuri epice, deși conținutul nu se întinde decît pe circa 25 de pagini.

Într-o primă secvență, Țugulea visează o zînă care-i prezice că va ajunge împărat. Dar el ripostează : „Nu-mi trebuie mie împărăție. Eu aș fi bucuros numai *să pot umbla*" (subl. ns. — *Gh. V.*).

Formularea constituie o *primă idee*, încorporată fabulos prin tot ce se află la dispoziție în tradiția folclorică a povestitorului : superstiții, credințe etc.

Recăpătîndu-și vinele, Țugulea devine un om de temut ; însăși Zmeoaica are acest sentiment cînd își sfătuiește fetele :

„...Să știți să vă temeți de Țugulea ăsta, afurisitul, căci și mie mi-e frică de dînsul, măcar că i-am luat vinele" (p. 150).

Aceasta este o *a doua idee*. Ea capătă mai mult contur cînd înșiși boierii se temeau și, „zavistioși" cum erau, „...băgară în inima împăratului frica de Țugulea, odată, odată, *are să-i ia țara*".

Tot ce urmează după asemenea formulare nu este altceva decît înscrierea acesteia în planul fabulos al basmului.

Supus la încercări și izbutind în toate, scăpînd împărăția chiar de Zmeoaică, însuși împăratul se întreabă după toate acestea :

„Acum nu care cumva să-i vie pofta să și domnească ? Și atunci ce ne facem noi ?" (p. 166).

Este o *a treia* idee.

Astfel de formulări devin veritabile axe ale unei întregi povestiri extravagante, ele fiind cele care dau contur fabulativ și orientare epică, conferă o logică tuturor evenimentelor, uneori stranii.

Basmul, mai ales acesta, înregistrează infinite forme ; variază în funcție de orizontul povestitorului și ale unor reguli interne, tipice prozei fantastice. Tema fundamentală rămîne aceeași ; ceea ce *se*

schimbă sînt ideile. Ele aduc și impun o nouă ordine anecdoticei; îi adaugă aspecte noi sau părăsește alte episoade, jocul fabulativ fiind în raport direct cu atitudinea povestitorului[23].

Dar cu asemenea aspecte cititorul se va mai întîlni în paginile următoare.

6. Basm și alegorie

Ca și noțiunile de temă și idee, socotim util pentru înțelegerea considerațiilor asupra cărora urmează să ne oprim și asupra a ceea ce frecvent este întîlnit în literatura de specialitate: *alegorie, miraculos* și relațiile cu basmul folcloric.

Luăm astfel de concepte nu în sens lingvistic, ca podoabe poetice. Atît alegorismul, cît și miraculosul constituie modalități fundamentale ale fabulosului folcloric. Din antichitate, prin Quintilian, alegoria a fost definită ca „...o metaforă continuă". Cu alte cuvinte, o metaforă izolată constituie o figură de vorbire din șirul *metonimiei, sinecdocăi* etc.; dar înlănțuirea metaforică, care duce la constituirea unei viziuni alegorice, exprimă cel puțin două sensuri pentru aceleași cuvinte.

Și acesta este cazul tematicii basmului folcloric. În *Broasca țestoasă* fermecată sau în „porcul" și el fermecat, în „turturica" sau în copilul care plînge după tinerețe și pe care o caută pînă o găsește, pentru un moment, nu trebuie văzute istoriile aidoma ale acestora (și ale multor altora). Ele nu sînt decît hieroglife semnificative, încifrări simbolice ale unor sentimente umane atît de firești. Procedeul autorilor anonimi de a găsi asemenea alegorii devine evident, iar sub carapacea atît de fabuloasă a unor întîmplări extravagante se ascunde viață umană. Așa se face că cele mai multe narațiuni de asemenea natură provoacă stări sufletești puternice în rîndul ascultătorilor: devin triști, unii lăcrimează, alții sînt expansivi, se bucură, rîd.

Marele clasic al literaturii franceze Ch. Perrault încheie basmele sale (de proveniență folclorică) cu comentarii moralizatoare. Versurile finale au ca scop să atragă atenția tocmai asupra laturii umane a povestirilor fantastice. Astfel alegoria exprimă stări morale, încîntă și poartă pe ascultători (cititori) în sfere dintre cele mai extravagante, în zone ale fanteziei. Ei însă nu rețin, pînă la urmă, decît

---

[23] Gheorghe Vrabie, *Sur la technique de la narration dans le conte roumain*, in IV. International Congress for Folk-Narrative Research, Athens, 1965, p. 606–615.

alegoricul. Distincţia a fost bine făcută de Tzvetan Todorov [24]. Acelaşi autor, în studiul său, distinge mai multe nuanţe de alegorie : ezitantă, iluzorie, indirectă, în funcţie de opera creată de un Gogol sau Balzac, de Edgar Poe [25]. Povestitorii anonimi dezvoltă un singur soi : *alegoria iluzorie.*

Stăpîniţi de erotism, mai toţi eroii basmelor îşi caută, în diferite chipuri, împlinirea idealului lor sentimental. Trăiesc sub obsesia visului erotic, a iluziilor ce şi le fac, deoarece pînă la urmă ei îşi găsesc fiinţa ideală. Întreprind tot ce le trece prin minte, tradiţia folclorică punînd la dispoziţie povestitorilor un întreg arsenal de procedee care le vine în ajutor. Basmul devine astfel o povestire a unor fantasme prin care eroul îşi sublimează porniri erotice, îşi exercită o funcţie, şi ea înnăscută : dreptul la fantazare ; o fantazare sentimentală, basmul fiind, prin excelenţă, o literatură ,,naivă", ca să folosim termenul lui Schiller.

7. Basm şi miraculos

Alegoria din basmul fantastic merge mînă în mînă cu miraculosul. Este cunoscută teoria clasică cu privire la miraculosul ,,păgîn" şi cel ,,creştin". Unele straturi de asemenea natură se întîlnesc şi în proza populară. În aceasta însă apare frecvent miraculosul *hiperbolic*, de factură exotică.

Ca şi alegoria, şi acesta constituie un instrument, un procedeu de comunicare narativă. Sînt cunoscute imaginile celor 9 cuptoare de pîine şi 99 de butoaie ori ale cuptorului încins cu care de lemne, consumate de eroi ca Setilă, Flămînzilă, Gerilă, care strigă că le este sete sau foame şi că mor de frig.

Northrope Frye, vorbind despre ,,modurile tematice", observă cu destulă justeţe că în unele opere ,,predomină caracterul ficţional" în dauna celui tematic [26]. Este cazul basmului folcloric.

Şi hiperbola miraculoasă, ca şi alegoria, există în însăşi structura operei, o reprezintă, neputînd fi izolată şi analizată ca atare ; *ipso facto*, atît una, cît şi cealaltă modalitate de comunicare fantastică formează parabola, fabula extravagantă, care exprimă semnificaţii profund umane. Atît alegoria, cît şi miraculosul sînt un rezultat al ficţiunii poetice.

---

[24] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, 1970, p. 69, 78.

[25] *Ibidem*, p. 60.

[26] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere, Bucureşti, Edit. Univers, 1972, p. 65.

Asemenea laturi ale prozei folclorice vor fi dezvoltate pe parcursul studiului de față, la alte capitole. Aici am dorit numai să le enunțăm ca principii pentru o mai deplină înțelegere a structurilor fabuloase.

Capitolul al II-lea

TEME

Ar fi greșit să se creadă că basmul, o categorie a prozei folclorice atît de iubită și prețuită pretutindeni și în cercuri cît mai diverse, ar dezvolta teme străine de viață, deci de societate, că ar fi vorba doar de povestiri cu zmei și zîne, cu ființe curioase etc. Fabula și hieroglifa simbolică, cum spuneam și mai sus, constituie numai o modalitate de exprimare specifică acestei categorii. Altminteri și povestitorii anonimi, ca și autorii de literatură scrisă, dezvoltă aceleași sentimente și idei, basmele avînd, în genere, o tematică comună cu a literaturii. În centrul ei stau teme majore ce se referă la om și societate. Una dintre acestea o formează *dragostea*, cu multiplele-i aspecte: dragostea față de ființa iubită, față de mamă sau a mamei față de fiu și de fiică; apoi gelozia și ura, chiar a mamei față de fiica vitregă, față de copiii „moșului"; dragostea dintre frați (de cruce), dar și ura ori invidia și perfidia unora față de alții.

Uneori sînt oglindite în basme și aspecte mai particulare, cum ar fi incestul. De asemenea se mai întîlnesc teme particulare, cum ar fi răpirea fetelor de împărat sau a astrelor de către zmei. Cu toate că și acestea au unele laturi amoroase, le vom prezenta într-o diviziune aparte, sub titlul de teme *legendar-mitologice*. Mai sînt teme *didactico-moralizatoare*, *umoristice*, *absurde*, încifrate și ele după o artă specifică basmului folcloric.

8.1. *Tema dragostei*. Cu privire la aceasta, opiniile sînt împărțite. Pentru unii cercetători, basmele ar constitui „o poezie despre femei" *(eine Frauendichtung)* [27]; după cum pentru alții, dragostea

[27] Meletinski E., *Die Ehee im Zaubermärchen, ihre Funktion und ihre Platz in der Struktur des Märchen*, Separatum, 1970.

„nu ar avea în basme aproape nici un rol" [28]. Şi totuşi ea formează sarea oricărei povestiri fabuloase, cea care trezeşte curiozitate, cel puţin în sfera basmului anumitor popoare [29].

Este drept că tonul acţiunilor nu-l dă dragostea faţă de soţ ori soţie, faţă de femeie. Cu toate că îndeobşte orice subiect se încheie cu căsătorie, nu dragostea formează esenţa materiei. Sentimentul erotic apare ca *simplu pretext* doar, ceea ce stă în centrul naraţiunii fantastice fiind aventura, o înclinare a eroului de a parcurge spaţii imense şi de a face faţă numeroaselor impedimente, ivite în cale-i tocmai ca să demonstreze eroism.

Povestitorul aduce în faţa ascultătorilor evenimente dintre cele mai puţin obişnuite, motorul acestora formîndu-l însă sentimentul erotic. O stare obsesivă stăpîneşte lumea basmului : de a-şi găsi soţie ori soţ, de a avea copii şi a întemeia o familie. Iar dacă evenimentele fabuloase, senzaţionale incită fantazia şi încîntă pe ascultători, sentimentul de dragoste, luat în cea mai largă accepţiune, mişcă sufletele. Vom spune că basmul impresionează tocmai prin drama fetei izgonite, a soţiei ce trebuie să-şi părăsească căminul şi să nască în pustie, a soţului rămas singur etc. Şi mai place prin tonul naiv, simplu, ce aduce pe om mai aproape de esenţa naturii, a vieţii primordiale. Căci încifrarea sentimentului de dragoste se face la un mod cu totul arhaic.

8.1.1. *Logodnicul—logodnica animal.* Este o temă veche. Ar fi fost dezvoltată mai întîi în India ; unele trăsături pot fi identificate şi în basmul antic despre *Amor şi Psyché* de Apuleius. Aşa cum se întîlneşte în colecţiile (din secolul al XIX-lea) ale mai tuturor popoarelor, povestirea are toate atributele unei proze moderne. Legendară a rămas doar încifrarea simbolică : logodnica-turturică, bufniţă sau broască ; logodnicul-porc.

Altminteri, modul de a face curte, sentimentul de dragoste sînt exprimate la modul romantic. Fiul de împărat „...se uită drept în ochii broaştei şi simţi nu ştiu ce la inimioară, parcă îl săgetase ceva. Şezu iarăşi jos. Ar fi voit să plece, dar îl pironise cineva locului. Mai voi el să facă ceva cumva, aşa să se depărteze, dar era în deşert. Picioarele nu se mai mişcară, ca şi cînd ar fi fost butucite" (*3*, 66).

8.1.2. O variantă a temei are drept eroină o *turturică* (fiinţă metamorfozată). Şi de data aceasta, subiectul explorează taine sensitive, romanţioase ; fiul de împărat, încercînd s-o vîneze, „...simţi nu ştiu cum, nu ştiu de ce îi ticăia inima. După ce se întoarse acasă, era tot cam galeş" (*15*, 260).

---

[28] Will-Erich Peuckert, *Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel*, Walter de Grugeter, Berlin, 1938, p. 57.

[29] Walter A. Berendsohn, *Grundformen Volkstümlicher Erzählkunst*, 1922, p. 38.

Cum este şi firesc, povestitorii reţin ceva din caracterul uman al dramei, astfel că expunerea capătă un ton cît mai firesc; logodnica-bufniţă, asaltînd cu dragostea sa pe fiul de împărat, se agaţă de el nedîndu-i răgaz să facă altceva: „Hîţ în sus, hîţ în jos, bufniţa să se ducă din spinarea lui, ba! Se înhăţase, drăcoaica, cu ghiarele ca o gaiţă spurcată".

Plecînd către casă, alte bufniţe se ţin după el. Autorul lasă să se înţeleagă că la mijloc era un alai de nuntă, compus din păsările de noapte. Tot aşa se întîmplă şi cu alaiul porcilor dintr-un alt basm românesc, în care de data aceasta logodnicul-animal era fiul de împărat metamorfozat, pe cînd eroina fiică de împărat.

În altă parte (*infra*, § 35) arătăm semnificaţiile adînci ale simbolului. Aici dorim să desprindem ceva din natura temei. Desigur, o relaţie amoroasă între om şi animal ori pasăre e destul de stranie. Ca fapt literar, segmentul narativ stîrneşte interes, conferă subiectului o notă de senzaţional. În acelaşi timp, povestitorului i se oferă un bun prilej în a înfăţişa caracterologic două zone, ambele pătrunse de profund umanism. Porcul, în drum către curtea împărătească, „se tăvăli în noroi; apoi scoase batista, se şterse niţel pe la bot, ca să-şi sărute logodnica" (*5*, 88). În timpul nunţii, broasca „se dete de trei ori peste cap şi se făcu o zînă gingaşă şi plăpîndă şi frumoasă", încît fraţii săi, care rîseseră la început, încep să se căiască şi să privească cu invidie la fratele lor. Fiica de împărat, din celălalt basm, suferă cu resemnare hulirea celorlalţi, dar în timpul nopţii vede cum porcul devine un prinţ fermecător.

8.1.3. Reproducînd ceva din trăsăturile unor astfel de teme fabuloase, observăm că, în esenţă, cele cîteva scheme legendare, cunoscute în mai multe spaţii, orientează numai tematic subiectul. Ceea ce are un mare rol este capacitatea colportorului de a recrea. Iar o povestire nouă, dezvoltată în sensul unor scheme fixe, este pînă la urmă rezultatul unor tablouri (adăugate drept reflectare a tradiţionalismului etnografic local) şi al unor imagini noi cu semnificaţii totuşi tipic aceleaşi: broască-turturică-bufniţă-porc = metamorfoze. Însăşi tema rămîne aceeaşi. Varierea se reduce la oglindirea altor aspecte ale vieţii.

Tema cu variantele citate, fiind prezentă şi în colecţia fraţii Grimm (sub nr. 66), ca şi la alte popoare [30], episodic este exprimată în chip diferit. Ceea ce rămîne ca trăsătură permanentă este metamorfoza — mereu aceeaşi — chemată la rosturi artistice. În basmele românilor, citate mai sus, predomină latura erotică, îmbrăcată în

---

[30] Bolte-Polivka, *Anmmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen*, vol. I, 1913.

haina alegorică, misterioasă. În versiunea germană avem de-a face cu o povestire admirabilă pentru copii, cu nota ei moralizatoare [31].

8.2. *Dragostea dintre fiul de împărat și „găinăreasă”*. Generalizînd, tema ar putea fi formulată astfel: dragostea dintre o ființă umilă și o alta ideală, de obicei dintr-o clasă superioară (împărat, boier, stăpîn). În folclorul altor popoare, eroina este o *cenușăreasă (Cendrillon, Aschenputtel)*. Față de versiunea română, acestea din urmă diferă considerabil prin ambianța fabuloasă și stratul etnografic, ca și prin ideea fundamentală. În versiunea franceză este vorba de un „gentilom” căsătorit a doua oară cu o femeie trufașă, cu două fete, care trăiau în „camera cu parchet pe jos, unde aveau paturile cele mai la modă și oglinzi în care se vedeau din cap pînă-n picioare”. Se duc la baluri date de rege. Ambianța e de curte franceză, tipică secolelor al XVII-lea — al XVIII-lea. Basmul sfîrșește prin căsătoria celor doi, iar morala de la sfîrșit formulată de Perrault în versuri, vrea să ilustreze un aspect tematic propriu epocii și țării: „Să ai bun-simț, să fii dintr-un neam mare”.

Fabulația, în linii mari, rămîne aceeași și în versiunea germană, (vezi tabelul nr. 1), transpusă, bineînțeles, la alt mediu etnografic și la alt strat fantastic, propriu fiecărui popor. Nu mai puțin importantă este ideea dezvoltată independent de fiecare dintre povestitorii popoarelor menționate. În basmul francez stăpînește politețea (vezi tabelul nr. 1, pct. a, e), în cel german gelozia (ibid, pct. a, b) pe cînd în basmul românesc se afirmă dragostea incestuoasă (ibid., pct. b).

8.2.1. Basmul n-a scăpat de unele interpretări dintre cele mai hazardate. Obsedat de ideea originii indiene a prozei populare, Cosquin îi fixează lungul drum parcurs de motiv din India pînă în Occident [32]. Și mitograful Angelo de Gubernatis găsește acestui basm unele rădăcini în literatura vechii Indii. Eroina ar reprezenta aurora; într-un imn Kordha Avesta, poetul anonim, căutînd pe zeița Anahita, ce purta pantofi de aur și diademă. Autorul găsește de asemenea apropieri cu eroina din basmul în discuție [33].

Fără ca să derive basmul Cenușăresei din anumit mit, Hyacinthe Husson îi găsește un corespondent în numele unei prințese indiene Sodewa-Bai, care înseamnă „femeie norocoasă” [34]. Un alt cunoscut mitograf, André Lefèvre, asimilează Cenușăreasa unor surori pe care le identifică în Gorgone și Parce [35]. Cel care se ridică

---

[31] Karl Jurtus Obenauer, *Das Märchen — Dichtung und Deutung*, Frankfurt a. M., 1959, p. 85.

[32] Emm. Cosquin, *Les Contes Indiens et l'Occident*, Paris, 1886.

[33] Angelo de Gubernatis, *Mythologie Zoologique*, Paris I, p. 110.

[34] Hyacinthe Husson, *La Chaine traditionelle*, Paris, 1874, p. 14—15.

[35] André Lefèvre, *Les contes de Perrault*, Paris, p. LXXIV.

Tabelul nr. 1

Perrault (Cendrillon)		Grimm (Aschenputtel)		Ispirescu (Găinăreasa)
a. Un gentilom însurat a doua oară	⟶	mama muri, iar acum luă o nouă soție	⟶	împărăteasa, murind, lasă pantof pe măsura viitoarei soții
b. Două surori vitrege răsfățate	⟶	mama vitregă, 2 fete = surori vitrege	⟶	tatăl trebuie să se însoare cu fiica
c. Fata cenușăreasă	⟶	idem	⟶	cere trei costume și fuge
d. Cele dintîi, la bal la curtea regelui	⟶	tatăl la iarmaroc: cadouri fiicei sale o creangă de alun	⟶	ascunsă în piele de măgar ajunge la împărat găinăreasă
		cele dintîi la balul împăratului	⟶	la bal, la împărat
e. Acestea o invită și pe cenușăreasă	⟶	cealaltă pusă la încercări: să aleagă linte (2 ori)	⟶	idem
f. Nașa vrăjitoare: dovleac-caleașcă; guzgan> vizitiu; 6 șoareci>cai; 6 șopîrle>lachei; rochii strălucitoare	⟶	2 porumbițe aleg și o îmbracă frumos	⟶	idem
g. La bal, aceasta e cea mai frumoasă prințesă	⟶	idem	⟶	idem
h. Fiul regelui se îndrăgostește de ea.	⟶	idem		idem
i. În fugă pierde pantoful de sticlă.	⟶	idem	⟶	idem (condurul care se potrivește)
j. Recunoscu în cenușăreasă pe prințesa de la bal	⟶	idem	⟶	idem
k. Îmbrățișă pe cele două surori geloase, care voiau ca ele să fie alese;	⟶	idem		—
l. fiul regelui se însură cu cenușăreasa.	⟶	idem	⟶	idem

mai întîi împotriva acestor interpretări forțate și artificiale a fost Gaston Paris. Acesta, alături de alții, promovează o direcție mai realistă de natură etnografică. Nu mai puțin importanți sînt și o sumă de mitografi care, raportînd basmul la fenomene ale naturii, au opus interpretări legate de ,,vechi sărbători populare''. Basmul n-ar fi decît un comentariu al lor. Și această concepție, deși artificială, a dus totuși la considerații destul de apropiate de natura fabuloasă a motivului. În fruntea acestei direcții stă Pierre Saintyves, autorul studiului asupra poveștilor lui Perrault. Astfel Cenușăreasa ar evoca umilință și penitență, cenușa avînd în popor o atare semnificație (evreii, sfinții părinți ai bisericii își puneau cenușă pe cap sau se culcau înaintea focului în cenușă, ca și Ulise); chiar azi se mai aude la unele popoare expresia: ,,și-a pus cenușă pe cap''.

,,Mama vitregă'' ar fi anul vechi, în fața primelor luni ale primăverii. Ajutorul supranatural primit din partea unui animal sau arbore, a unui pește ar asimila basmul unor epoci cînd se credea că animalul ori arborele poate proteja ființa slabă a omului. Însăși îmbrăcămintea — de mătase, argint, aur — n-ar fi decît veșminte de ceremonie liturgică [36]. Grimm interpretează pantoful din amintitul basm ca o ascendență a femeii asupra bărbatului, episodul fiind ,,un rit de alegere și investitură'', un rit nupțial.

Astfel confruntate episoadele basmului cu practici și obiceiuri ritualistice, identificabile fie la vechile popoare europene, fie la cele primitive, subiectul și tema sînt raportate la moduri arhaice de viață. Dar asemenea sensuri sînt astăzi cu totul șterse din mentalitatea colectivităților. Ele ascultă povestea doar din interes emoțional, artistic și uman, ca operă de artă.

Cît de firești ne apar aceste considerații se vede și din basmul românesc *Făt-Frumos cu părul de aur (13)*. Acesta constituie o altă față a subiectului menționat mai sus. Eroul, un *alter ego* masculin al Cenușăresei, e slugă la grădinăria împărăției. Și el ajunge să se căsătorească cu fata de împărat. Ceea ce distinge subiectul, printr-o evidentă variere, nu este profilul caracterologic, ci limbajul poetic și sfera imaginilor. Atrage, cu deosebire, atenția, mărul, ca simbol arhaic erotic (*infra*, § 36.1).

8.2.2. Un subiect ca cel despre *12 fete de împărat* dezvoltă tema iubirii licențioase, a fetelor destrăbălate. Fabula alegorică conține în sîmbure ceva din viața nocturnă modernă: petreceri cu chefuri, dans besmetic, pînă ce fetele de împărat rup perechi de pantofi. Interesant de observat la această temă este cum latura ei modernă se colorează arhaic, în sensul tradiției fabuloase. Eroul

---

[36] Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault et les recits parallèles — Leurs origines — coutumes primitives et liturgies populaires*, Paris, 1923, p. 131—159.

visează, capătă facultatea (de la un dafin) de a se face nevăzut și asistă, astfel, pe tărîmul unde ajunge, la destrăbălările fetelor de împărat. Ca să aibă probe pentru cele văzute, ia de la masă furculițe, cuțite; din pădurile de argint, de aur și aramă — crengi. În sfîrșit, povestitorul este preocupat să creeze o ambianță tipică basmului. Altminteri, acesta s-ar înscrie în șirul unor povestiri cu nimic deosebite de o proză a evenimentelor curente în viața contemporană.

Observăm cu acest prilej că tema într-un basm poate fi banală, ca cea de mai sus. Ea devine nouă și originală numai printr-o seamă de elemente tipice, ca și prin înclinarea povestitorului de a fantaza în cel mai abracadabrant mod, bineînțeles în limitele unei proze fabuloase.

8.2.3. Temele în proza folclorică au și implicații sociale. S-a văzut și din analiza celor de mai sus. Ne oprim la un cunoscut motiv: *Înșir'te mărgăritari (6)*. Oricît de paradoxal ar părea, și acest basm are, de asemenea, implicații tematice cu cel al Cenușăresei.

Eroina, o fată de condiții modeste (o țărancă), dorește să se căsătorească cu fiul împăratului sau cu feciorul de boier. De data aceasta, dorința nu mai ia calea ocolită, a încifrărilor intenționale și simbolice, ci este exprimată direct:

„De m-ar lua pe mine feciorul ăla de boier ce trece p-aici, eu i-aș face doi feți-logofeți, cu totul și cu totul de aur" (p. 98).

Odată împlinită dorința, este introdus în acțiune un opozant, *impostoarea* geloasă, cea care se substituie eroinei, modalitate de exprimare frecventă în basme. Aceasta (o țigancă) înlocuiește copiii cu doi cățel (în alte basme se găsesc alte argumente), iar rolurile se schimbă: cea din urmă ia locul stăpînei, iar aceasta devine slujnică.

Totul se petrece mecanic, expus la cel mai obiectiv mod. Dragostea și gelozia sînt simple pretexte, căci altceva vrea să ilustreze povestitorul: întîmplări senzaționale, aventuri fantastice care numai în basme pot fi întîlnite. În basmul citat asistăm, ca într-un animafilm, cum cei doi copii omorîți se transformă în vegetale (brazi) sau animale (miei), cum ajung din nou în starea lor inițială, dînd în vileag crima slujnicii.

Ideea metempsihozei ori a metamorfozei face parte dintr-o veche concepție, despre care s-a scris destul. Socotim însă că și de data aceasta avem de-a face cu o exprimare hieroglifică a unei stări obsesive, în care se afla cea care săvîrșise crima. Încît aspectul tematic și în cazul de față e destul de modern. Iar ceea ce atrage pe ascultători este tot modalitatea de exprimare, metamorfoza, adică lanțul de transformări prin care trece eroina, cu aspect de joc între copii, de cea mai îndrăzneață factură, frecventă în basmul cu zmei și zîne.

3 — c. 466

8.2.4. În *Ciobănașul cel isteț (21)*, aspectul tematic, pînă la anumită limită, rămîne același: un ciobănaș vrea și el să se căsătorească cu fata de împărat. Modalitatea de exprimare însă adoptată de povestitor se înscrie în altă sferă a motivelor tradiționale: este vorba de *semnul* pe care-l avea fata și care trebuia ghicit. Eroul e pus în situația de a-l vedea. Motivul e universal (Aa Th. 413). Anecdotica în care este încadrată tema se bazează, ca și în *Păcală*, pe *quiproquo*-uri.

8.2.5. Cît de numeroase aspecte erotice dezvoltă povestitorul anonim se vede și din basmul *Împărăția Arăpușcăi (41)*, un soi de noveletă cultivată îndeosebi în literatura evului mediu italian sau francez. Se comunică de la început o infracțiune curentă: nesocotirea interdicției de a intra pe moșia zînei vecine. Faptul odată comis, eroul, fratele mic, este obsedat de frumusețea acesteia: „... Atît îi plăcu nurii și toată făptura ei că uită și de frică și de tot; se coborî din pom, încălică un cal... și se luă după ea". Trecu prin împărăția corbilor, a ciocîrlanilor etc. Povestitorul se oprește mai îndelung asupra acestor elemente descriptive, făcînd impresia că pierde din vedere tema sa. Basmul însă, în genere, fiind o categorie a prozei folclorice, care oferă colportorului în permanență asemenea posibilități, tema devine în cazul de față labilă.

Cu ajutorul celor cărora le-a făcut bine, eroul pătrunde în camera ființei iubite, îi fură obiectul miraculos (paloșul, Aa Th. 328 b). Prin aceasta eroul devine un cuceritor fervent, comportîndu-se ca atare. Zîna dormind, feciorul o sărută prin somn, că „... Maică Doamne, mult îi mai plăcea; și-ar fi dat și viața pentru ea!", dar și feciorul, „... fiindcă îi plăcea și ei că era frumos, începu a-l săruta și ea și... iac-așa!" „... După ce a stat cîtăva vreme în sărutări și desmierdări, se cununară. Făcu o cununie... ce mai cununie!" (p. 64).

Hasdeu susține că basmul e o proză a visului [37]. Socotim că mai bine ar fi o proză a subconștientului erotic. Eroii, obsedați de imaginea unor ființe serafice, ideale, pleacă în căutarea lor și sfîrșesc pînă la urmă să le coboare din sfera înaltă, devenind soțiile lor. Totul se petrece într-o ambianță epică naivă, rudimentară. Iar tema erotică apare ca o constantă învăluită în evenimente cu totul senzaționale, încît ceea ce atrage atenția ascultătorilor sînt tocmai aceste incidente. Și totuși eroii par mînați în tot ceea ce întreprind *nu* de sentimentul erotic. Acesta este mult estompat. Pe primul plan apare, fabulosul extravagant, trec tocmai faptele eroice, situațiile puțin obișnuite.

---

[37] B.P. Hasdeu, *Fondul basmului*, în *Scrieri literare, morale și politice*, ediție critică de Mircea Eliade, Fundația pentru literatură, 1937, vol. II, p. 30 și urm.

8.2.6. Într-un alt basm, *Fratele Bucățică (42)*, cu toate că tema și chiar structura compozițională rămîn aceleași, diferă evenimentele fabuloase, hieroglifele în care e încorporată acțiunea. Este vorba de un zidar și un dulgher care juraseră să-și căsătorească copiii ce se vor naște. Dar, întîmplare stranie : fiul dulgherului e ,,o bucățică de carne ce sta toată ziua la foc, într-o mînecă de cojoc'', pe cînd fiica zidarului era de o rară frumusețe. Așadar, ceea ce distinge subiectul acesta de toate celelalte nu este tema, ci profilul fizic al ,,eroului'', dacă se poate spune. Dar și acesta, ca și ființele amintite (turturică, broască), peste noapte se da de 3 ori peste cap și devenea un tînăr frumos. La mijloc avem de-a face deci cu același mecanism fictional, diferit doar ca imagine artistică, care susține același aspect tematic : erotismul. Căci la un moment dat soțul — Bucățică de carne, oftînd, spuse :

,,. . . Dar mi s-a făcut dor de nevastă [. . .] Fata dulgherului hop ! iese de după ușă și sare de gît ! Ce bucurie pe amîndoi, că rămaseră îmbrățișați vreun sfert de ceas. . . se sărutau și cuvintele de dragoste ce-și spuneau erau atît de frumoase și duioase'' (p. 81).

8.2.7. Un același erotism refulat colorează și tema altui basm, *Crăiasa Zînelor (54)*. Eroii, ca atîția alții, intrînd în cămara interzisă de tatăl-împărat, și ei deteră peste un tablou care arăta : ,,. . . un chip de muiere atît de frumoasă, cum nu mai văzură nicicînd ; amuțiră cînd o văzură și nu-și mai putură ridica ochii de pe ea''. Copleșiți de imaginea pe care, fără voie, o văzură, feciorii de împărat nici nu mai mîncau, nici nu mai beau nimic.

Tatăl, întrebat cine ar putea să fie ființa fermecătoare, le spuse că ,,. . . nu e nevastă, e fată, e Zîna Zînelor, e Crăiasa lor, dar e de cînd lumea de bătrînă și tot nu îmbătrînește în veci, că numai măritîndu-se își pierde puterea de zînă, începe a îmbătrîni'' (p. 6).

Urmarea fabulației e ușor de închipuit. Fiul mic, cu ajutorul obiectelor miraculoase (Aa Th. 567 A), ajunge la ea, pătrunde în palat, se culcă în același pat cu ea. Iar ,,. . . a doua zi, cînd era soarele la prînz, se deșteptară îmbrățișați. . . bărbat și nevastă''. Atunci palatele se cufundară în pămînt, zînele dispărură ; Crăiasa plînge, dar feciorul o mîngîie :

,,Draga mea, așa a fost să fie, *veacul zînelor a trecut, iar tu a fost scris să fii soția mea, Crăiasa mea*'' (ibid. p. 17 ; subl. ns. — *Gh. V.*).

La capătul expunerii de mai sus, putem spune că un număr de basme, destul de mare, dezvoltă o temă comună : dragostea ca sentiment ce însuflețește pe cei tineri. În chip firesc, unii se îndrăgostesc de ființe ideale, pleacă în căutarea lor și fac orice să le găsească. Ca orice erou, le cuceresc și sfîrșesc prin a se căsători. Toate

basmele amintite constituie pagini admirabile de proză romanțioasă dintr-un roman erotic.

Subiectul basmului se datorește astfel: *a)* unui același mecanism ficțional; *b)* întruchipat însă, pe plan fabulativ diferit; *c)*deși tematica erotică constituie axa motrice a evenimentelor, pe cititor și, mai degrabă, pe ascultători nu acest aspect îi izbește. Ceea ce interesează în basme este fabula eroică, o substanță a fantaziei mereu incitată în a crea situații din cele mai stranii.

8.3. *Dragostea dintre frați* (de cruce, omologi). Este și aceasta o temă frecventă în basmul fantastic. Titluri de basme românești ca: *Afin — Dafin*, *Măr — Păr*, *Busuioc și Siminoc* sugerează destin comun și compensator.

Doi copii născuți odată în împrejurări absurde (mamele: o împărăteasă și o bucătăreasă mănîncă împreună coajă de măr), devin frați buni, de cruce, omologi, adică seamănă fizicește atît de bine, încît părinții, ca să-i deosebească, le pun semne, îi înfierează etc. Dar fapta constituie pentru unul (fiul de împărat) tocmai pretextul de a pleca în lume. Este supus la încercări, se luptă săvîrșind acte extravagante, ca pînă la urmă însă să fie omorît. Celălalt pleacă în căutarea lui, constrînge pe zmei sau pe vrăjitoare să-l învie. Tot ce întreprinde acesta din urmă ilustrează dragostea de frate. Din cîte se observă, tema suscită o povestire plină de aventură și eroism.

8.3.1. În asemenea basme, fratele din urmă intră frecvent în cămara soției celuilalt, spre a-i da un leac și a o însănătoși, fiind bolnavă. Dar, gelos, fratele îl acuză de dragoste incestuoasă. Prin artificii miraculoase, fratele, acuzat de vinovăție, e transformat în stană de piatră. Celălalt, ca să-l aducă la viață, își taie copilul, iar cu sîngele acestuia învie ,,omul de piatră" (*10*, 54).

Din cîte se observă, tema dragostei dintre frați are valoare primordială. Evenimentele fabuloase nu au alt rost decît s-o ilustreze, alegoric, cît mai bine.

8.3.2. Dragostea dintre frate și soră este o altă temă îndrăgită de povestitorii anonimi. Mama vitregă izgonește copiii soțului; aceștia sînt duși în pădure chiar de către tatăl lor; ei se afundă în întuneric și-și petrec viața ca primii oameni: se hrănesc cu rădăcini, dorm prin copaci etc. Povestitorii au bun prilej să evoce codri sihaștri, o ambianță cu totul specifică unei poezii arhaice.

În acest cadru creat anume, parcă, este introdus incidentul comun prozei universale: cel care bea apă din urmă de animal se transformă în animal. Astfel fratele se schimbă în cerb. Cu toate acestea, între cei doi continuă o bună înțelegere. Fratele-cerb îi da surorii rădăcini să mănînce, o ajuta se se urce și să se dea jos din copacii în care dormea ș.a. Povestitorul dă dovadă de un rar simț

al poeziei patriarhale și al actualizării, bineînțeles în limitele unor simboluri primare (cf. *infra*, § 33—36).

Dragostea dintre frate și soră și deci profilul tematic al basmului, întrerupt pentru un moment prin căsătoria fetei cu fiul de împărat și prin introducerea în acțiune a impostorului, revine în finalul povestirii : sora e înecată, iar fratele-cerb sare și o scapă. Nici nu se poate o mai potrivită ilustrare a iubirii dintre frate și soră.

8.4. *Ura și perfidia* (mamei, a fraților sau a surorii). Vitregia mamei față de fii, ca în basmul precedent, e un simplu pretext, căci, pînă la urmă, povestitorul ilustrează, prin fabulă, contrarul : dragostea dintre frate și soră.

8.4.1. Sînt însă basme în care mama devine vrăjmașa propriului fiu. Povestirea e fundată pe felurite încercări, de aceea capătă vivacitate, demonstrînd cît se poate de bine tema. Un zmeu perfid, milog, este iertat de erou, nu-l omoară, pentru ca apoi acesta, iubindu-se cu mama, prin ea, să dorească pieirea fiului. Supus la încercări dintre cele mai grele, povestitorul sugerează în finalul basmului că totuși dragostea de mamă e mai mare decît orice. Fiul, scăpînd din toate cele puse la cale de mamă, prin intermediul Zmeului, văzînd-o chinuită de acesta, luptă și o scapă (*11*, 176).

8.4.2. Într-un alt basm *(46)* avem de-a face cu același Zmeu milog și pocăit ; închis de erou într-un butoi cu apă, e scăpat de mamă. Ca să trăiască în liniște cu Zmeul, mama vrea să-și otrăvească fiul ; apoi, oprindu-i ,,Cînișorii'', voia să fie mîncat de acesta. Dar eroul scapă din toate cu bine, scoate inima Zmeului, o frige și cu ea o lovește peste ochi, rostind :

,,Să orbești, mumă fără de lege ! și să nu-ți vie vederile la loc pînă nu-i umplea nouă butoaie de lacrimi'' (*46*, 204).

Aspectul tematic evoluează în cu totul alt sens decît în celălalt basm.

8.4.3. Cît de importante devin asemenea considerații privitoare la tematica prozei cu zmei și zîne, ne arată un alt subiect întruchipat din aceleași elemente narative. Povestitorul subliniază alt aspect tematic : *al vitregiei* surorii față de frate (*28*, 184).

Cei doi, izgoniți de mama vitregă, după ce rătăcesc prin codri, ajung la palatul unor zmei. Aici, sora se dă în dragoste cu Zmeul perfid ; ea este cea care-i oprește ,,cînișorii'' și-i dorește pieirea. Finalul este același ca mai sus.

Se poate spune că așa-numitele ,,clișee'' sînt asamblate în funcție de aspectele principale ale temei. Avînd o aceeași configurație artistică, păstrîndu-și funcția și semnificațiile, acestea sînt chemate să formeze subiecte noi, ce nu sînt departe de decalcuri (cel puțin în secvențele semnalate). Decalculul însă în proza fan-

tastică evoluează către inedit. Povestitorii anonimi introduc întotdeauna alte episoade ajungînd „să creeze" un subiect nou.

8.4.4. Curentă în proza fantastică este și tema *vitregiei fraților mari* față de fratele mic. Acesta, îndeobște năzdrăvan, coborînd pe tărîmul de jos, salvează fetele de împărat, pe care le trimite de soţii celor doi frați mai mari; drept recompensă, aceștia vor să-l omoare sau îi taie picioarele. Imaginea ilustrează perfect tema și reversul ei moral: o binefacere îndeobște se răsplătește prin vrăjmășie, chiar din partea fraților; dar cel mic își luase toate măsurile, căci știa ce-l așteaptă.

8.5. *Teme legendar-mitologice.* Faptul că multă vreme basmul folcloric a fost socotit drept rest dintr-o străveche mitologie se datorește și conținutului multora dintre ele. Căci cercetînd colecțiile publicate în secolul trecut și chiar în al nostru, observăm suficiente mituri greco-latine, care continuă să supraviețuiască în conștiința unor povestitori; mai observăm cum altele dezvoltă o mitologie folclorică, introducînd în țesătura epică întruchipări ale fantaziei colective, orientate tot în sens antic.

8.5.1. Sînt unele subiecte care au ca motiv central mituri cum ar fi *Fata din dafin*. Vechea legendă despre zeița Daphne, urmărită de zeul îndrăgostit și transformată în cunoscutul arbore, nu mai păstrează mai nimic din ea. Povestitorii, preluînd din credințele populare ideea că arborii vorbesc și simt [38], transferă pe seama arborelui (străin de flora românească) puterea lui miraculoasă: de a ascunde. Unui cioban i se comunică prin vis să ia din colțul grădinii pui de dafin, căci, cu ajutorul lui, va căpăta facultatea a se ascunde cînd va voi. În felul acesta ajunge, pînă la urmă, să se căsătorească cu fata de împărat (*20*, 39). Dar într-un basm cu titlul de mai sus, în arbore locuiește fată frumoasă, zînă.
Fiul de împărat, plecînd în căutarea celei hărăzite de soartă și ajungînd în cîmpie, lîngă arbore, rostește formula magică:

„Deschide-te dafin verde,
Să iasă fată curată,
De soare nevăzută,
De vînt nebătută,
De voinic nesărutată".

Ceea ce urmează este cunoscut din alte motive: fata, ieșind din arbore și culcîndu-se cu feciorul, este părăsită, arborele nu o mai primește și nu-i mai oferă adăpost.

[38] Gh. I. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român, în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, București, 1914, p. 260.

Povestirea primește sens modern, consumîndu-se, pînă la urmă, în dramă, rar întîlnită în proza folclorică : fata se spînzură.

8.5.2. În *Cele trei rodii aurite*, tema legendară capătă întregiri. În arbore se adăpostesc zîne închise în rodii sau în năramze. Cuvinte ca acestea : „Fata cea frumoasă zise copacului să se lase în jos, și el se lăsă ; apoi se puse în el și se ridică" *(31)* reiau dintr-o altă perspectivă aspecte din basmul precedent.

Tema sugerează aceeași veche concepție despre legătura dintre vegetal și om. Oricît de înclinat ar fi povestitorul către fantazare, remarcăm că el recurge mereu la simboluri adînc intrate în mentalitatea și tradiția maselor. Subiectul, de data aceasta, rămîne fixat într-o zonă străină vieții diurne.

8.5.3. Un alt subiect ancorat puternic în legenda mitologică este *Balaurul cu șapte capete (17)*. Basmul relatează mitul despre Perseu sau Sf. Gheorghe în luptă cu hidra înspăimîntătoare. Povestitorul zilelor noastre adaugă acestei legende primordiale o alta despre *Murgilă*, *Miază-Noapte* și *Zorilă*. Cele trei stihii, personificate, sînt închise ca astfel eroul să aibă timp de luptă.

Tema, deși legendară, este tratată și ea la un mod nou, aș spune tot modern. Eroul este un cavaler, care luptă pentru a-și arăta vitejia și dragostea pentru fiica împăratului, care urma să fie înghițită de balaur. Povestirea se complică prin apariția unui impostor — țiganul —, sfîrșind, ca multe basme, prin căsătoria eroului cu fata de împărat.

Însuși mitul despre *Polyphem*, cunoscut din opera lui Homer, circulă ca fragment integrat unor subiecte sau ca povestire independentă.

8.5.4. Există și subiecte care, cu toate că dezvoltă teme străine de mitul și legenda antică, cheamă totuși la viață artistică elemente de asemenea natură, colorînd întreaga povestire în sens mitologic. Astfel eroii pleacă după foc și dau peste uriași (*17*, 283), se luptă cu hidre și capătă putere prin contactul cu sîngele lor. Pleacă la drum călare, iar caii, fiind animale ce vorbesc, le dau sfaturi ; participă la tot ce ei întreprind ; coboară pe tărîmul celălalt ori își asociază tovarăși credincioși, niște monstruozități, ca : *Sfarmă-Piatră*, *Strîmbă-Lemne*, *Tartă-Cot — Barbă d-un Cot* ; sau *Serilă*, *Murgilă*, *Zorilă*.

Basmul românesc posedă asemenea structuri și simboluri mitologice. Dar, odată introduse în cadrul subiectului, episoadele legendare fac corp comun cu acesta, aderă complet, ca și cum nici n-ar exista independente.

Cităm doar un singur exemplu, basmul *Crîncu, vînătorul codrului (58)*. Eroul pleacă și el în căutare de foc (un aspect al vieții primare, care va fi preocupat destul pe om). Ca să-și poată îndeplini dorința,

leagă stihiile naturii privite, în cazul subiectului, ca forţe vrăjmaşe : pe *Decuseară*, pe *Miez de Noapte* şi *De către Ziuă*. Nemaifiind zorit, merge pînă ajunge la locul unde şapte uriaşi dormeau în jurul focului.

De remarcat este capacitatea povestitorului de a crea, prin fantazare, o mitologie ca suport artistic, necesar povestirilor sale. Supus la încercările obişnuite, acesta reuşeşte să scape fetele de la zmei ; dar în drum către casă este omorît de un alt zmeu mai puternic ; vulturul îi aduce ,,apă vie şi apă tare" şi, reînviindu-l, îl transformă într-un fecior mai frumos decît a fost.

Asemenea episoade indică în ce constă straturile mitologice ale basmelor. Există, fără îndoială, un suficient număr de legende aflate la toate popoarele din epoci cît mai vechi. Există de asemenea eroi, actanţi fabuloşi — ca zmei, zîne, monstruozităţi — şi aceştia cu profil mitologic. Dar, alături de toate acestea, povestitorii pot imagina episoade dintre cele mai curioase, cu rost estetic, care inculcă subiectele basmelor într-o albie legendară multiseculară. Exemplul de mai sus este concludent.

8.6. *Teme didactice-moralizatoare*. În acest paragraf nu-i vorba să întrunim o sumă de povestiri cu caracter nuvelistic, în genul cunoscutelor *Sarea în bucate*, *Soacra cu trei nurori* ş.a. Ne menţinem cu consideraţiile tot în sfera prozei fabuloase, dar cu evident caracter didactico-moralizator. Cităm în acest sens *Fata moşului cea cuminte (29)*, în care o sumă de incidente, un soi de clişee fabuloase sînt înnodate de aşa manieră încît să demonstreze tocmai însuşirea enunţată în titlul basmului (de cuminte). În antiteză cu aceasta, aceeaşi sumă de clişee, întoarse pe dos, demonstrează caracterul rău, înfumurat al fetei babei. Ascultarea basmului cum este spus în şezători sugerează pînă la evidenţă ideea moral-didactică.

În alte subiecte, folosindu-se simbolul arhaic al arborelui ceresc, ca în *Pe un vrej de fasole*, cei doi bătrîni obţin totul : casă, vite, livezi etc. Dar cînd lăcomia merge dincolo de limite, ei pierd tot ce obţinuseră. În altul, ca *Fata înţeleaptă* sau *isteaţă*, subiectul e fundat pe întrebări dintre cele mai ingenioase, urmate de răspunsuri subtile, şi ele dintre cele mai potrivite sferei didactico-moralizatoare.

Aspectele moralizatoare ale prozei fantastice sînt variate, uneori consumîndu-se episodic într-o suită de incidente care ilustrează dragoste sau ură, aventură. De exemplu, fata izgonită de către tatăl împărat arată imoralitatea actului, punînd să vorbească între ele obiectele casnice ; un cioban pierde întreaga-i turmă, prefăcută în scaieţi, fiindcă el contravenise moralei castei sale *(59)*.

Ceea ce face farmecul unor asemenea teme este învelişul fantastic sub care ele sînt ascunse.

8.7. *Teme umoristico-absurde*. Nu ne vom referi în acest paragraf la acele povestiri despre Păcală ori despre preoţi şi alţi eroi

de acest gen care se află în centrul unor teme umoristice și absurde. Sînt subiecte fabuloase în a căror țesătură povestitorii așează idei despre prostia unora (a zmeilor) și iscusința altora, despre dorința unor bătrîni de a avea copii etc. Asemenea basme, fără să mai înfățișeze o evoluție ca a celor cu împărați și zîne, cu feciori năzdrăvani ajutați de cai ori obiecte miraculoase, sînt și ele fantastice. Posedă o structură compozițională comună în multe puncte cu cele menționate mai sus.

8.7.1. Cităm basmul cunoscut și de români și de numeroase alte popoare cu titlul de *Degețel (Le petit Poucet, Daumesdick)*.

Cu privire la geneza și natura acestei povestiri s-au făcut afirmații dintre cele mai hazardate. Unii au susținut că ar fi de origine indiană (Cosquin), alții că ar reprezenta lumina dimineții și ziua în stare nășcîndă (Hyacinthe Husson), că ar proba adolescența (Saintyves). Istoria părerilor este lungă, fantazia științifică concurînd cu fabula basmului.

Noi credem că povestitorii au fost stăpîniți de umor și ironie, de o dorință de a fantaza, la mijloc fiind un simplu joc de amuzament fără vreun substrat arhaic.

Ceea ce formează nota comună diferitelor tipuri sînt tema umoristică și modalitatea de expunere (metamorfoza), tipică basmului. Ne-am oprit în altă parte asupra tehnicii narării (cf. *infra*, § 38), aceeași și la povestitorii francezi, englezi și români. Cum este de așteptat, avem de-a face, în toate variantele, cu același erou, caracterizat prin inteligență și ingeniozitate. Subiectele însă diferă. În basmul românesc ambianța etnografică e cea a lumii agrare; în alte spații, povestitorul ne poartă în sfere specifice curții regale, subiectul fiind încorporat în imagini strălucite, pline de delicatețe și subtilitate. În basmul francez, umilința este alături de cutezanță, arhaicul, prin imaginea căpcăunului, căruia-i joacă festa în permanență, face din motiv o povestire pentru copii.

Cu toate diferențele episodice, cele trei variante la care ne-am referit înfățișează un același tip de basm, elementul hotărîtor fiind tema și atitudinea povestitorului, tradusă într-o aceeași modalitate de exprimare.

8.7.2. Un erou asemănător, integrat unei acțiuni ce are multe puncte de conexiune cu cea de mai sus, este cel al basmului ardelenesc *Stan Bolovan* (Reteganu, IV, 14). Tema o constituie șarja umoristică la adresa sărăciei. Printr-o sumă de *quiproquo*-uri, Stan izbutește să-l păcălească pe diavol, forțîndu-l să-i ducă acasă un sac de galbeni. Astfel putea sărăcia să fie alungată (cel puțin pe plan fabulos !). Însăși ambiția ,,babei nesățioase'' dintr-un alt basm (Stăncescu) de a avea vite, casă, de a fi chiar împărăteasă sfîrșește dramatic cînd dorește să fie ,,dumnezeoaică''.

Tema şi în cazul de faţă este atît umoristică, cît şi ironică. Mai cităm şi alte basme de asemenea natură : *Iapa cea de trei zile lungă* (Sbiera) şi *Povestea oului* şi cu deosebire *Ciobănaşul cel isteţ (21)* sau *Cotoşmanul năzdrăvan (24)*. Cele două din urmă au structura fabuloasă a basmului cu zmei şi zîne. Unele dintre basmele citate au evident caracter absurd, fiind povestiri fundate pe nonsensuri.

8.7.3. În basmul *Coman Vînătorul* (Şezătoarea, 1902, VII, nr. 4) identificăm filoane de viaţă contemporană, configurate artistic după tipicul prozei fantastice. Un împărat nu voia să audă pocnitură de puşcă, fiind deci un pacifist convins. Fiul său însă devine cel mai pasionat şi bun vînător. Pacifismul este simplu pretext de introducere a eroului, a lui Coman Vînătorul, care-şi deapănă întîmplările absurde trăite odinioară. Maniera, ca procedeu, e frecventă în basm, ca şi cea fundată pe metamorfoză ori pe obiecte miraculoase.

La sfatul bucătăresei (sic !), Coman se transformă în purice şi se ascunde unde nici nu gîndeşte, chiar sub o piatră pe care şedea ,,scorchia'', care-l căuta. De la aceasta primeşte bici, furat de soţie, aflată în dragoste cu argatul. Cu biciul furat, eroul e transformat în cîine ciobănesc, care se luptă cu lupii, dar şi cu un strigoi care răpise copilul boierului. Strigoiul este o simplă denominaţie ; jupuit de piele, e pus de îngheaţă de frig. Pînă la urmă eroul recapătă biciul fermecat cu care transformă pe cei doi (soţie, argat) în măgar şi măgăriţă.

Am expus verigile principale ale acestui basm spre a se vedea o temă ad-hoc imaginată, ca joc al fanteziei, prin care povestitorul vrea să creeze nonsensuri, absurdităţi de un mare efect artistic. S-a vorbit şi se vorbeşte mereu de o literatură absurdă a lui Urmuz. Ea îşi are rădăcinile în basmele folclorice de asemenea natură.

Analiza basmului din perspectivă tematică ilustrează pînă la evidenţă că ne aflăm în faţa unei opere cu o structură proprie, specială, că povestitorii anonimi dau dovadă de mare talent în crearea şi impunerea unor povestiri fabuloase. Un aspect interesant în basm ni-l indică relaţia dintre materie şi actant, eroi, cea dintîi fiind detaşabilă de cei din urmă, e transferată pe seama lor, din momentul în care basmul se constituie ca operă epică. Astfel că motivele se mulează pe caracterul actanţilor, aderă, devenind coerente cu întreaga structură a subiectului. Am mai sublinia în finalul concluziilor la acest capitol capacitatea maximă a povestitorului de a crea, după reguli proprii basmului, o linie obiectivă. Ea este rezultatul puterii de fantazare. Iar, fiindcă s-ar ivi de multe ori nonsensuri, povestitorul are grijă *să motiveze* orice incident, să-i găsească o raţiune în textul respectiv. De aici şi concluzia că tematica în basme cu acţiunile întreprinse de eroi au *o logică* proprie prozei fantastice, afirmată cu consecvenţă.

Capitolul al III-lea

PERSONAJE — EROI — ACTANȚI

Reguli de funcționare

Ca în orice operă literară, și în basmele folclorice, tematica, cu șirul de evenimente concretizate în acțiuni, implică existența personajelor sau a eroilor. Nu ne-am putea imagina cutare întreprindere extravagantă fără Făt-Frumos ori fără Țugulea sau Ileana Sînziana. Situația este, dealtminteri, aceeași și pentru literatura scrisă, încît observațiile făcute de un scriitor ca Henry James ni se par concludente :

,,Ce este un personaj dacă nu determinarea acțiunii ? Ce este o acțiune dacă nu ilustrarea personajului ? Ce este un tablou sau un roman care nu este o descriere a unui caracter ? Orice căutăm noi în altă parte, aici găsim'' [39].

Basmul folcloric ilustrează în mod evident aceste adevăruri. În nici o altă categorie literară epică eroii, cu lumea lor, nu-și manifestă o prezență atît de vie ca în proza fantastică.

Și totuși existența lor poate fi desprinsă de cutare ori cutare subiect datorită marelui grad de obiectivitate al acestei proze. Evenimentele de anumit gen sînt asociate de feți-frumoși ori de zmei sau adjuvanți. Ele pot exista independente de eroi. Iar în jurul acestora, se pot grupa altele, de o natură similară. De aceea ni se par semnificative și observațiile făcute de B. Tomașevski :

,,. . .Eroul nu este deloc necesar fabulei. Fabula, ca sistem de motive, poate în întregime să se petreacă în afara eroului și a trăsăturilor sale caracteristice. Eroul rezultă din transformarea materiei în subiect și reprezintă, pe de o parte, *un mijloc de înlănțuire a motivelor* și, pe de alta, o *motivație personificată între motive*'' [40]. (subl. ns.).

Ni se pare că cele două citate, numai aparent antitetice, sînt demonstrate suficient de basmul folcloric. Pe de o parte, se observă cum materia, subiectul, este atrasă de erou ca pilitura de fier de către magnet, iar pe de alta cum evenimentul, ,,fabula'', circulă independent și numai după o artă și tehnică a povestitorului este chemată să închege povestirea.

---

[39] *Apud* Tzvetan Todorov, în *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 7—8.

[40] B. Tomașevski, *Thématique*, în *Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 296.

Eroii basmului sînt mînați de *dorințe*, pentru a căror îndeplinire ei întreprind acțiuni; între ei se stabilesc anumite relații de opoziție sau compensație, se destăinuie anumitor ființe, deci au *confidenți*, sînt dotați cu *auxilii* etc. „Împăratul" pentru noi este un „personaj" cu rol decorativ, pe cînd feți-frumoșii devin „eroi", adică cei care luptă și mor, pentru ca să reînvie din propriile bucăți hărtănite. „Calul", „peștele", „cîinii" și alte ființe sau lucruri chiar le-am desemnat pe toate printr-un termen, care-și face loc în cercetarea literară de astăzi, de *actanți* (confidenți, adjuvanți, auxilii).

Pentru diferitele clase de eroi și personaje, am adoptat denominațiuni prototipistice, care exprimă tocmai esența ființei și a caracterului lor. Astfel bătrînii, împărații, cei stigmatizați de senilitate i-am desemnat prin *Senex*; opuși acestora este cuplul *Virilis-Virilia*, apoi înșiși *opozanții*, adică adversarii acestora. Pe ceilalți — confidenți, adjuvanți etc. — i-am desemnat prin termenul general de *actanți*. Între toți aceștia se stabilesc anumite relații, fiecare dintre ei mărginindu-și acțiunea la gesturi și fapte tipice. A descurca firele tainice care-i leagă și a determina trăsăturile caracterologice înseamnă a vorbi despre însăși structura intimă a prozei folclorice.

Fiecare dintre cei ce formează lumea basmului au anumită poziție în cadrul subiectului, sînt introduși după anumită manieră, au limbaj și gesturi tipice, funcționează după *reguli* de la care nu se abat; au un *statut* cu un regulament de comportare, fiecare dintre ei fiind reprezentantul unei întregi clase. Chemați la aceleași roluri în subiecte-variante diferite, eroi, personaje, actanți își păstrează același profil psihic și moral pe care și-l îmbogățesc cu trăsături noi și îndeplinesc mereu aceleași funcții. Unii dintre ei declanșează simpatie în rîndul ascultătorilor, sînt îndrăgiți, alții însă stîrnesc repulsie, ca fiind vrăjmași ai celor ce întruchipează binele.

9. Senex—*regula pasivă*

Denumirii generice de „senex" îi subordonăm nu numai pe împărat, personajul cel mai des întîlnit (de aceea basmele sînt și numite „cu împărați"), dar și pe sihastru, pe moșneag și pe babă, pe frații mari etc. Ca stare socială sînt diferiți, fiecare din aceștia aducînd un mediu propriu, cu incidente și episoade tipice. Ei încheagă anumite structuri narative, prezentînd caracterologic și psihologic mereu aceleași trăsături. Toți funcționează în cadrul subiectului în virtutea acelorași reguli și mecanisme.

9.1. Socotim că gruparea lor e bine să fie făcută nu după rangul social, ci după starea biologică, și anume : a) împărat și împărăteasă,

tineri și fără copii; b) împărat și împărăteasă, ***bătrîni fără copii*** (sihastru, babă-moșneag); c) apoi împărat cu *o fiică*; d) cu ***fată și fecior***; e) cu *trei fii*, cu *trei fiice*; în rîndul acestora intră și ***babă*** cu trei fii ori *babă și moșneag* fără copii (cf. anexa c).

De ce trebuie avute în vedere asemenea atribute? Pentru că funcțiile lor — și, deci, întreaga structură epică — diferă în raport de această stare, din cîte vom vedea. Dar toate și toți funcționează după o aceeași *regulă pasivă*. Căci senexul nu întreprinde nimic în planul acțiunii (cînd rareori participă la evenimente, atunci el trece în altă grupă, a actanților). Chiar cînd împărații declară războaie, ei nu săvîrșesc fapte de vitejie. Feciorul mic și oropsit, devenit ginere, este cel care schimbă cursul evenimentelor prin intervențiile lui. Astfel că rolul „împăratului" (a bătrînului) este doar de a deschide acțiunea.

9.2. Denominațiunea nu implică cu necesitate starea de bătrînețe, ci mai degrabă neputința, *senilitatea*. Astfel, „a fost odată un împărat și o împărăteasă, amîndoi tineri și frumoși", dar ei nu aveau copii. În cazul de față, sterilitatea este semnul slăbiciunii umane. În continuare, intriga, doar schițată mai sus, e dusă mai departe, fiind introdus un alt personaj, tot un bătrîn (Dumnezeu), care le prezice că ceea ce gîndesc li se va împlini; dar „...dorința ce ai o să-ți aducă întristare" (*1*, 21). Cu aceasta, rostul „împăratului" este încheiat. În acțiune intră feciorul născut pe cale miraculoasă. În altă narațiune (*15*, 259), împăratul apare în ipostaza de „drept și înțelept" și acesta are un fiu năzdrăvan, născut însă la bătrînețe. Și sihastrul bătrîn îndeplinește același rol: de a stabili doar cadrul incipient la o acțiune, pe care o va face același fiu năzdrăvan.

Cu toată funcția pasivă a senexului, el apare cu nimic mai puțin important decît oricare altul. În economia și echilibrul discursului fabulos, rolul său este necesar. Fără el basmul nu s-ar putea constitui.

Nu de mai mică importanță apare funcția artistică. Povestitorii au bun prilej să creeze un cadru exotic sau arhaic și întotdeauna pitoresc, de mare efuziune lirică. În singurătatea de necuprins, bătrîn cum era, sihastrul e stăpînit de dorul „...să aibă un fiu ca alți oameni și odată hotărî să se ducă la rîu și ceea ce o găsi să fie copil al său".

Procedeul e frecvent. Într-un alt basm, doi bătrîni pleacă și ei și găsesc o bucată de tei, de piatră etc. Materialele înconjurate de o mare dragoste se transformă în copii. Așa un bătrîn „...găsi un coș la margine abătut de ape; îl luă și într-însul află un copil de lemn. Trei zile și trei nopți încheiate nu se ridică de la pămînt...". Tot legănîndu-l, îl însufleți și avu și el astfel un copil (*38*, 302; cf. *10*, 167).

9.3. Împăratul cu o singură fată are acelaşi rol: de a declanşa o acţiune care, şi de data aceasta, trece asupra aceluiaşi tînăr erou. Este vorba de vechea legendă a balaurului cu 7 capete. După sacrificiile făcute de locuitorii ţinutului, „...se hotărî ca să dea pe fiica lui de soţie şi jumătate din împărăţia sa acelui voinic care va scăpa ţara de această urgie" (*17*, 279).

9.3.1. Mai deosebită ne apare poziţia împăratului cu o singură fată, care rămîne însărcinată dintr-un „vîntişor" (*30*, 201). Întîmplare stranie şi ilogică. Incidentul care anunţă intriga e doar simplu pretext. Postura împăratului şi de data aceasta e ştearsă, pasivă. Nu hotărăşte nimic, deşi chestiunea ţinea de viaţa particulară a familiei sale. Democrat, convoacă sfatul împărăţiei, unde părerile se împart: „Unii ziceau ca fata să arză de vie. Alţii să-i scoată ochii şi să se gonească în pustietăţi spre a fi mîncată de fiare sălbatice. Alţii iar ziceau să i se lege o piatră de gît şi să se dea pe Dunăre".

Se observă şi în cazul acesta cum rolul împăratului e pur formal, decorativ, nu el decide ceva. Pînă la urmă fata e închisă într-un butoi cu feciorul unei babe şi daţi pe apă, nemeresc într-un „bunget de pădure". Aici întemeiază gospodărie şi cei doi, împreună cu copilul născut între timp, duc viaţă tihnită.

Povestitorul nu e preocupat să creeze caractere singulare, tipuri de împăraţi ori de eroi şi eroine ce au dramele lor. Cel dintîi, despre care vorbim, apare în permanenţă în aceeaşi postură invariabilă. Spre a declanşa acţiuni sînt stăpîniţi cînd de erotism, cînd de rousseauism. Bătrîni, ei procreează totuşi, sînt dornici să aibă copii, unii trăiesc în pustietăţi. Paginile în care autorul anonim narează întîmplarea despre amor şi concepere imaculată, închiderea, apoi, a celor doi tineri într-un butoi, care la capătul călătoriei se trezesc că au un copil sînt cazuri de erotism, de care basmele române dau în permanenţă dovadă. După cum şi paginile de evocare a vieţii duse de cei doi în pustiu, mai aproape de natură, fac din basme o proză naivă, de cea mai romantică factură. Personajele şi eroii sînt, aşadar, simple scheme ce încorporează idei ale secolului: democratismul, rousseauismul; ceva din psihologia maselor: obsesii erotice, vise, dorinţe de bunăstare etc.

Înşişi bătrînii (văduv—văduvă), care-şi alungă copiii vitregi, sînt stăpîniţi de aceeaşi regulă pasivă. Prezenţa lor se face simţită tot în prima parte a povestirii, iar rolul lor este tot incipient, declanşator al unui subiect (*40*, 42).

9.3.2. Cu nimic deosebită este şi funcţia, ca şi poziţia senexului (împărat sau oameni simpli), cu doi sau trei fii sau fiice.

O împărătească bătrînă naşte un copil, dar odată cu ea naşte şi bucătăreasa, ambele mîncînd coji de mere sau bînd din zeama acelo-

rași buruieni (*10*, 165). Cei doi frați omologi au fiecare un destin al lor. Chiar cînd împăratul are trei fete, îndeobște ele sînt răpite de zmei. Și de data aceasta le promite de soții și împarte împărăția celor ce le-au scăpat. Rolul de salvatori revine fiilor babei, mai exact celui mic și năzdrăvan.

9.3.3. Există basme cu împărați care au trei fii. Dorința acestora este să-și vadă fiii căsătoriți, ,,în rîndul oamenilor" (*3*, 61). Într-un alt subiect cu Împăratul Verde (*67*, 61), cu toate că el avea multe fete și băieți, dintre aceștia însă tot fata mică ,,cît gîndești ca să îi beai apa din gură" este cea care grupează în juru-i episoade și o acțiune nu cu mult deosebită de celelalte.

9.4. Odată cu evoluția societății, într-o perioadă mai apropiată de a noastră, personajele care deschid acțiunea, introducînd în vîltoarea evenimentelor pe tînărul viril, nu mai sînt împărații. Acestora li se substituie *un dulgher și un zidar* (*42*, 67), *doi muncitori* (*14*, 229), *om sărac* cu trei fii (*23*, 82) ș.a.m.d. Caracterologic și funcțional, ei sînt egali cu împărații și pustnicii.

În literatura scrisă, eroii sînt surprinși în felul lor de a fi de către autor sau, de cele mai multe ori, prin comentariile altora. În basme nu avem nici una din aceste situații. Ceea ce îi caracterizează sînt faptele lor, luarea de poziție față de ceea ce întreprinde altul.

10. Virilis—Virilia—*regula activă*

Opusă personajelor, cu rol delimitat în sensul celor expuse mai sus, este clasa eroilor din basme. Aceștia, atît prin profilul psihosomatic, cît și prin tot ce întreprind pe plan fabulos, se caracterizează prin spirit de aventură, prin curaj și replică juvenilă, eroică. I-am întrunit pe toți sub denumirea de *Virilis—Virilia*. Căci ei formează un *cuplu de opoziții* aparente numai, altminteri unul caută pe altul, înfrîng o sumă de piedici, ca pînă la urmă să dobîndească tocmai ceea ce i-a mînat într-un șir de aventuri, ce se încheie mai întotdeauna prin căsătoria lor.

10.1. Clasa *Virilis*-ului (cf. anexa 2/2) o formează, în genere, fiul mic, de obicei năzdrăvan; uneori acesta este dublat de fratele de cruce sau de fratele omolog; se mai adaugă 3 fii, a căror clasă socială diferă (împărat, dar și om sărac, boier, cioban etc.).

Clasa *Virilia* (*3*) constituie un *alter ego* al celui de mai sus. Similitudinile sînt evidente, ceea ce-i deosebește fiind doar sexul. Acest lucru ar putea să pară neînsemnat. Totuși e fundamental, întrucît aduce după sine o lume întreagă proprie acesteia, cu conflicte și

drame deosebite de ale feciorului, fie că pe undeva ele se întîlnesc. Dar acest fapt duce la întruchiparea de noi subiecte și de alte structuri narative. Toți aceștia (numele lor îl dăm în tabel în anexa *B*) întruchipează tinerețe virilă, dornică în a săvîrși fapte mari. Caracterologic, ei sînt tipuri ideale, animate de dragoste și de alte sentimente comune oricărui om, dilatate însă la lumea basmului. Știu să lupte (datorită adjuvanților), să moară, ca apoi să reînvie. Atrag mare interes și simpatie din partea ascultătorilor sau lectorilor, devenind nume foarte populare.

10.2. Reușita în tot ceea ce întreprind aceștia este condiționată de : a) *nașterea* puțin obișnuită ; b) de *bunătate* și *generozitate* ; c) de un *patos* eroic.

Nașterea precoce e absurdă și ilogică. Dar tocmai prin aceasta faptele extravagante săvîrșite de erou își găsesc o justificare. Sora, urmînd coșciugul fratelui mort, simți deodată cum „...veni un vîntișor lin și ușor, de-i resfiră pletele ; iar ea simți un fior rece că i se strecoară prin inimă... Mă-sa băgă de seamă că fie-sa era însărcinată. În zadar se jură fata că nu știe la sufletul ei nimic cu prihană" (*30*, 202).

În alte situații, fata cade victimă privirilor unui flăcău cînd se ducea cu donițele la apă (*46*, 188 ; cf. *67*, 61).

Sînt numeroase basme în care baba și moșneagul, ajunși la adînci bătrîneți, doresc și ei să aibă copii. Și atunci, plecînd care încotro, întîlnesc un cotoi, un moș (Dumnezeu) care le ascultă ruga, rămînînd și baba „grea". Uneori găsesc pe cale o „bucată de tei", care, legănată, capătă viață, iar eroul, *Tei-Legănat* este hărăzit să aibă o putere extraordinară, parcă tocmai să infirme calitatea lemnului. Alteori, împărăteasa înghite un bob de piper și dă naștere lui *Pipăruș*, „Spaima Zmeilor" ; mănîncă coajă de măr și naște un Făt-Frumos ; împărătesele ori babele beau zeama unor buruieni și dau naștere unor feciori din cale-afară de frumoși și viteji.

Asemenea indici narativi au drept efect să trezească curiozitate și să introducă de la început anecdotica într-o zonă fabuloasă, imposibilă ca logică ; dar faptul absurd declanșează o serie de evenimente posibile numai în basme. Toate asemenea incidente constituie *infracțiuni* cu urmări decisive în evoluția acțiunii și constituirea subiectului (cf. *infra*, § 20.3).

10.3. În alte basme apar frații *omologi*, adică cei doi născuți în aceleași condiții misterioase. Soarta lor e hotărîtă dinainte, ca unul să fie legat de celălalt. Astfel, într-un basm ardelenesc, fiul de împărat —*Măr*—ca să poată fi distins de fiul bucătăresei — *Păr* —, cel din urmă e înfierat. Faptul constituie tocmai pretextul de a pleca în lume, fiindcă i-ar fi „mîncat norocul". Săvîrșind fapte

eroice, fiul de împărat este omorît. Fratele pleacă pe urma lui, e confundat cu celălalt, mulţi din cei care au primit binefacerile fiului de împărat îl răsplătesc pe acesta. *Păr* e un *alter ego* al lui *Măr*.

Relaţiile dintre cei doi fraţi omologi sînt de suprapunere şi compensare; cel de-al doilea nu mai greşeşte. Configurarea caracterologică a celor doi e de aşa fel profilată, ca ea să demonstreze tocmai tema basmului, care este *dragostea de frate*.

Într-un alt basm *(46)*, povestitorul expune în prim plan tot pe cei doi fraţi omologi; numai că funcţionarea lor în noua structură urmează altor reguli, după cum aceloraşi reguli se conformează şi eroii — soră-frate — din alt basm *(40)*.

Constatăm cu acest prilej că motivele implicate în povestire constituie un soi de hieroglife care ilustrează idei şi afecte. „Eroii" devin ei înşişi doar *figuri* cu funcţii adecvate temei. Însuşi subiectul formează o fină ţesătură în vederea comunicării de fapte extravagante, surprinzător de naive, dar impresionante prin bogăţia de afecte ce trezesc în sufletele candide ale oamenilor rămaşi mai departe de cultură (ca şi ale omului, în genere). De aici decurge şi succesul mare al multor motive fabuloase, chemate să exprime o artă de acest fel, în filme, montaje, dramaturgie, opere muzicale etc.

10.4. Cînd, în unele basme, apar cei *trei fraţi*, atît profilul lor caracterologic, cît şi subiectul, cu schema narativă, se supun altor reguli de funcţionare. Primii doi, cel mare şi cel mijlociu, au rolul decorativ al „senex-ului", iar, ca valoare estetică, să constituie antiteza cu fratele mic, eroul similar cu fratele năzdrăvan din celelalte basme. Diferă doar modalităţile de caracterizare şi deci motivele chemate să formeze subiectul. Îndeobşte acesta este supus la o sumă de *încercări*.

Este cunoscut basmul cu merele de aur furate (Aa Th. 301); după încercările neizbutite ale celor doi, fratele mic, luîndu-şi tolba cu săgeţi, arcul şi paloşul, „. . .se hotărî a sta în picioare, pe un trunchi de pom tăiat, astfel încît cînd i-ar veni somn şi ar moţăi, să cază jos şi să se deştepte". Printr-un asemenea vicleşug, acesta izbuteşte să săgeteze „pasărea măeastră" *(25)*.

Succesul constituie elementul declanşator doar a numeroase alte întreprinderi spectaculoase. Din ele se profilează tipul unui erou extravagant, care provoacă simpatie.

10.4.1. Cu o structură asemănătoare celei de mai sus este basmul celor trei *fiice* puse la încercare de către tatăl travestit în leu, lup, urs. Cele mai mari, fricoase, au rol să scoată în lumină particularităţile fiicei mici, ale Ilenii Sînzene. Eroina este destoinică, frumoasă şi în stare să demonstreze bărbăţie, ajungînd pînă la urmă să fie transformată „din fată, băiat". Se observă cum eroul devine figură

centrală. Pe cititorii ori ascultătorii de basme nu-i mai izbesc ambianța primară a vieții și nici anumite moduri de trai, ca în exemplele anterioare. Interesată de ce se va întîmpla și cum va ieși din multele încurcături și încercări la care ea este supusă, Ileana devine tipul caracteristic basmului : frumoasă — plină de feminitate, dar, în același timp, și vitează, încorporînd tipul masculinității.

10.4.2. Revenind la poziția inițială a celor trei frați, semnalăm basmul în care toți pornesc la drum în căutarea fetelor furate de zmei. Supunîndu-se la încercări, ca cea a coborîrii pe celălalt tărîm, primii doi eșuează ; reușește însă cel mic.

Povestitorul vrea prin asemenea narațiune să ilustreze caracterul mizerabil al celor dintîi. Căci, cu toate avantajele pe care le au de pe urma fratelui mic, acesta cade victimă lor pînă la urmă ; îi taie picioarele cînd era aplecat să bea apă. Se observă, în cazul de față, văditul scop al povestirii : de a înfățișa un caracter nobil, către care se îndreaptă toată simpatia, în opoziție cu celelalte : meschine, josnice, incapabile de a săvîrși fapte mari, stîrnind toată antipatia.

10.4.3. Fata de împărat, hărăzită de însăși mama ei să devină soția tatălui, fuge din fața unei asemenea calamități. Incidentul incestuos, simplu pretext, duce la profilarea morală a unei eroine cunoscute în proza folclorică universală sub denumirea de *Cenușăreasa* (iar în basmul românesc *Găinăreasa*).

În proza noastră folclorică apare și un tip masculin similar celui de mai sus. Este vorba de *Făt-Frumos cu părul de aur*, ajuns slugă la grădina împărătească. Ceea ce atrage atenția fetei de împărat, îndrăgostită de acesta, este părul, ascuns sub «civiriș» și pe care și-l arăta numai în anumite momente. Caracterul rămîne similar celui al găinăresei ; însuși procedeul este asemănător : în basmul citat mai sus, hainele atrăgeau atenția fiului de împărat ; de data aceasta părul de aur subjugă pe fata mică a împăratului.

Aceiași eroi, cu aceleași funcții și același deznodămînt, exprimat narativ însă prin alte structuri poetice, este tocmai ceea ce caracterizează proza folclorică universală.

10.4.4. Fata de împărat, ca și fiul, apar uneori în ipostaza de metamorfoză : broască, turturică, bufniță sau porc. Și acestea sînt hieroglife care încifrează idei (poate mai vechi), dar care sînt incorporate în subiecte mai simple ori mai complexe. Avem de-a face cu un același tip de erou ideal stăpînit de dragoste fierbinte; alții comițînd aceleași infracțiuni (de exemplu de a arunca pielea de porc pe foc), sînt supuși la mari privațiuni și suferințe. Se despart, călătoresc prin zone cu totul exotice, fac eforturi supraumane, cumulînd în toate drama celui căzut în disgrație, ca pînă la urmă să apară aceeași bucurie finală : căsătoria.

10.5. *Zînele* sînt în basme ființe fermecătoare, cu calități morale ideale. Eroii tineri și năzdrăvani, care-și caută dulcineele, se îndrăgostesc de ele. Unele dintre ele sînt metamorfozate în broaște, păsări, dar, dîndu-se „...de trei ori peste cap, se făcu o zînă gingașă și plăpîndă și frumoasă, cum nu se mai afla sub soare. Îi veni flăcăului s-o soarbă într-o lingură cu apă". Zînele vorbesc plăcut, „de pare că te ungea la inimă, nu altceva, zăpăcise oarecum pe bietul fecior de împărat" (*3*, 65, 67). Mănîncă și trăiesc în palate. Una dintre ele devine soția acestuia, trăind „...în pace și în liniște" (*1*, 30 ; *3*, 69). O alta, și ea soția fiului de împărat, nu mînca la masa mare, ci „lua cîte nițel și băga în sîn" (*3*, 69).

Se pare deci că zînele ar face parte dintr-o altă zonă a vieții; dar, scoțînd din sîn „mănunchi de flori mirositoare, i-l dete (socrului) ca semn de iubire fiască" (*3*, 70).

Caracterologic, zînele încorporează iubirea ideală, către care aspiră „feți-frumoșii". Ele nu îmbătrînesc niciodată; numai doar mărităndu-se își pierd puterea de zîne" (*54*, 6). Locuiesc departe, în „împărăția zînelor" sau au palatele lor. Sînt frumoase și gingașe „ca o floare". Devin ajutoarele eroului. Pricepînd viclenia zmeului, de a-l pierde pe fecior, ea face așa fel încît îl salvează, ca apoi să se căsătorească (*11*, 183).

Figura zînelor devine centrală, mai în toate basmele în care ele apar. La sfatul calului, feciorul unui sihastru, intrînd argat la trei zîne, se scaldă în baia lor, devenind un „Făt-Frumos cu părul de aur" (*13*, 215). În alte basme, feciorul năzdrăvan ajunge de se căsătorește cu zînele, care trăiau într-un palat fermecător, găsind elixirul vieții : „tinerețea fără bătrînețe". Săvîrșind o infracțiune, acesta e nevoit să le părăsească *(1)*.

Alteori, zînele sînt acelea care-și pierd această calitate, din moment ce se culcă ori trăiesc cu muritori *(Fata din dafin)*. Scăldîndu-se într-un lac cu lapte dulce, își lasă aripile pe mal. Un voinic le fură și zînele sînt nevoite să-l urmeze. Dar vicleană, una din ele și le recapătă ; transformîndu-se în porumbiță, se face nevăzută.

În basmul *Lupul cel năzdrăvan și Făt-Frumos*, cel dintîi fură pe zînă care „...era așa de frumoasă, cît nu s-a mai văzut și nu se va mai putea vedea pe fața pămîntului. Avea un păr, nene, cu totul și cu totul de aur. Cosițele ei lungi și stufoase de-i băteau pulpele. Cînd se uita la cineva cu ochii ei cei mari și negri ca murele, îi băga în boale; avea niște sprincene bine arcuite de pare că erau scrise, și o peliță mai albă ca spuma laptelui" (7,119).

Zînele mai au obiceiul să se îmbăieze în locuri tainice ; furîndu-li-se hainele de către un fecior, ele devin soțiile acestuia (*3*, 67).

Încorporînd virilitate, curaj, patos și spirit de aventură, eroii sînt conduși în tot ce fac de o *regulă activă*. De aceea, prin tot ce întreprind, ei constituie o clasă opusă senexului.

10.6. Însuflețiți de dorințe, toți *pleacă*, fiind niște aventurieri în sensul plenar al cuvîntului. Nici un basm nu dezvoltă intrigi de curte sau ale vieții domestice. *Unde* pleacă și *în* ce loc ajung, *ce* fac acolo? Cu toate asemenea aspecte, am întocmit un tabel (reprodus în anexa 3; cf. cap. IV, „Timp și spațiu în basm").

Toți aceștia luptă sau săvîrșesc fapte ce ies din comun, deși inițial profilul lor caracterologic apare foarte modest. *Cum* izbîndesc, datorită căror cauze? Răspunsul la aceste întrebări îl constituie esența basmului ca *aventură*.

10.7. Ei singuri n-ar putea realiza nimic, fiindcă piedicile ce le stau în față sînt de-a dreptul copleșitoare. Dar povesitorul are grijă să respecte tehnica narării fantastice: eroii sînt dotați cu *auxilii*; apoi de la început se ivesc *confidenți*, iar pe cale se prind tovarăși cu alții, capătă *adjuvanți*. Pe toți i-am întrunit într-un termen general de *actanți*, adică cei ce încorporează în cel mai înalt grad diferite roluri. Ei imprimă basmului fantastic o notă dintre cele mai particulare, tipică prozei fantastice folclorice.

11. Actanți — *Regula confidenței*

Aceștia sînt un soi de agenți narativi. Căci fără obiecte miraculoase (denumite *auxilia*), fără sfatul unor intimi ai săi cărora li se destăinuie *(confidenți)* și fără ajutoarele unor ființe, a multor tovarăși pe care-i obține în felurite chipuri *(adjuvanți)*, eroul nu ar izbîndi în ceea ce are de întreprins. Caracterologic, el nici n-ar putea fi conceput altminteri. Dealtfel însuși ritmul povestirii, cu multele ei naivități, cu surprize introduse de actanți, capătă culoare caracteristică tocmai în acest mod.

11.1. Multe din ceea ce am numit *auxilia* (anexa C/*13*) au rost decorativ de podoabă, căci așa îi stă bine unui erou de basm. Dar altele îi sînt necesare în lupta pe care o dă. Unul din ei ia paloș, suliță, arc și tolbă cu săgeți, fiindcă va săgeta scorpie și gheonoaie, va avea de făcut față multor impedimente ce i se ridică în cale *(1)*. Într-un alt basm *(60)*, calul îl sfătuiește pe voinic să ia trei „săbii ruginite": una pentru el și două pentru frați, aceasta întrucît animalul năzdrăvan știa că are să se bată în săbii cu zmeii („în lupte să ne luptăm sau în săbii să ne tăiem"). „Cenușa" luată în poală de fata izgonită de acasă avea să-i arate drumul spre a se întoarce acasă, după cum

„mălaiul" avea să fie mîncat de păsări, iar eroina avea să se afunde în întunericul pădurii, nemainimerind acasă; „maramă" sau „cuțit" sînt semne fatidice; după cum „buzdugan" aruncat de zmei e semn că ei se apropie de casă; similar acestuia este „pomul care înflorește" ori de cîte ori feciorul se apropie de casă; „piele de măgar" este travestiul sub care se ascunde fata de împărat; în alt basm, în locul acesteia apare „omul de lemn"; „condurul" e semn de recunoaștere a fetei umile, cu care se va căsători fiul de împărat; prin „ochean" eroul vede ce-l așteaptă; căsătoria cu un porc sau un tablou al unei femei frumoase, în căutarea căreia va pleca.

Insignifiante cum par a fi obiectele și lucrurile din basme, toate constituie agenți narativi, care imprimă povestirii curgere epică și o notă particulară, proprie numai basmului fantastic. Ele însă constituie *procedee* declanșatoare de episoade, pentru ivirea a noi evenimente ce ridică acțiunea în alte sfere. Fără *auxilia*, unele motive nu ar putea fi concepute, constituind un „pendant" al fantasticului folcloric.

11.2. Semnalam mai înainte ceva din relația basm—element miraculos (cf. *supra*, § 7). Această latură devine copleșitoare în unele basme. Expunerea lor se face tocmai prin această prismă. Povestitorul intră în posesia unor auxilii: bici, mărgică, pălărie etc., care au calitatea de a fi în subordinea eroului, îndeplinind tot ce-i trece prin minte. Într-o vreme, asemenea atribute ale basmului fantastic erau trecute pe seama concepției animistice. Din context rezultă însă că asemenea întîmplări miraculoase justifică o prezență pur estetică.

Sînt momente cînd eroul se află la o răscruce a misiunilor sale eroice; el n-ar putea ieși la liman, ducînd mai departe firul întîmplărilor pline de hazard, fără apariția calului cu 12 aripi, venit în ajutor doar scuturînd frîul (*43*, 93); în alte subiecte, calului i se substituie chimirașul, care, cum îl încinge, „... ce vei voi te vei face, dacă te-ai da de trei ori peste cap" *(27)*. Într-un alt basm, *Trifon hăbăucul (52)*, eroul trece cu totul în penumbră sau nu poate exista fără de mărgica miraculoasă. Obținută după multă insistență de la împăratul șerpilor, cu ajutorul ei obține alte obiecte și acestea tot miraculoase: sabie, băț, pălărie, bici. Are la îndemînă tot ce vrea: masă întinsă cu fel de fel de bunătăți; pălăria, ridicată numai de pe cap, face să împietrească catanele împăratului; cu biciul le învie.

Fără ca eroul să-și piardă atributele sale, de cel care întruchipează materia și care exprimă episodic subiectul, acesta este în dependență de obiectul auxiliar, cu calitățile pe care el însuși i le conferă. Prin reversul aluziv, etic-social: cel sărac și flămînd

obţine mîncare, cel puternic devine slab etc., reţinem latura umană şi concluzia că „istoria” subiectului este altceva decît discursul fantastic.

În alte basme, mărgicii i se substituie lădiţa *(55)* sau cornul, care şi el este fermecat, venind în ajutor cu tot ce vrea fata oropsită.

Aşa cum există basme cu cai năzdrăvani, cu zmei sau cu zîne, cu fete de împăraţi, există şi basme cu *obiecte miraculoase*. Acestea încifrează idei morale, sociale, proprii epocilor, au, cu alte cuvinte, valori simbolice. Pe undeva conţin mit şi legendă, substraturi arhaice. Că aşa trebuie privite, se vede din faptul că, atunci cînd posesorul lor e deposedat, fiindu-i furate de un diavol, de un şoarece etc., eroul este la discreţia opozantului. Prin asemenea procedeu, basmul devine o naraţiune plină de naivităţi, cu episoade extravagante şi absurde care plac ascultătorilor, tocmai prin valoarea lor artistică.

11.3. Eroii au *confidenţi*, adică anumite fiinţe: o babă sau moş, un cîine, cal, dar şi pe Sf. Lună, Soare, Vîntul turbat etc. (cf. anexa C). Toţi aceştia, cu toate că, uneori, nu au văzut pe cel în cauză niciodată, îl cunosc, presimt ce are să i se întîmple, de aceea îi dau sfaturi, îi arată drumul; de obicei, nici primul şi nici al doilea nu ştiu ce să-i facă, de aceea îl trimit la sora sau fratele mai mare, care îl îndrumează încotro s-apuce. Uneori devin confidenţi ai eroului chiar Gheonoaia, Muma Zmeului ori alte monstruozităţi, altminteri din sfera opozanţilor. Este cel mai bun indiciu că basmul foloseşte un limbaj cu anumite sensuri, pe care le solicită subiectul şi cei ce încorporează acţiunea.

11.3.1. S-ar putea spune despre confidenţi că ei formează o clasă cu rol minor. Şi totuşi, fără ei, unele subiecte nu s-ar putea închega şi deci şi ei constituie o verigă indispensabilă. O dădacă, înainte ca eroina să plece din faţa tatălui incestuos, o sfătuieşte să ceară acestuia trei rînduri de rochii ce devin motivul central al basmului *(26)*. O roabă dă celor doi eroi închişi într-un butoi şi aruncaţi pe apă două azime şi fedeleş cu apă, obiecte casnice. Ea presimte ce va urma, căci aceştia, ajunşi într-o poiană, întemeiază o gospodărie. Alteori, eroul ajuns la un moş cu albine în coşniţă de aramă, argint, aur, îi dă un căpăstru. Dar căpăstrul îl dau de obicei caii sau tatăl; acesta odată scuturat, apare calul, care îi îndeplineşte tot ce doreşte.

Aşadar, confidenţii, pe lîngă că sînt necesari mişcării epice, ei adaugă basmului mult pitoresc, devin un determinant hotărîtor al mecanismului ficţional, cu care este distinsă proza fantastică.

11.3.2. În sfera confidenţilor intră elemente fabuloase din mitologia păgînă: Sf. Lună, Sf. Soare, Vîntul turbat etc.; sau din

mitologia evului mediu: Sf. Luni, Sf. Miercuri, Sf. Vineri. Acestea toate sînt exprimate după aceeași schemă narativă și au aceeași funcție.

Din necesități estetice și nu din alte cauze, cum aminteam de concepția animistă, elementele cosmice sînt însuflețite. Ca și zmeii ori alți actanți, și confidenții au o familie numeroasă: soră, mamă, fii etc. Eroina e pusă în situația să rătăcească prin cele mai dificile locuri: „... Se duse, se duse, peste nouă mări, peste nouă țări, trecu prin niște păduri mari cu bușteni ca butia, se poticnea lovindu-se de copacii cei răsturnați..." și ajunse la o căsuță. Bătînd la portiță, îi ieși înainte *Muma Sf. Lune.* Ea, neputînd să-i dea nici o îndrumare în ceea ce urmărea, o trimise la Sf. Soare. De fiecare dată, eroina întîmpină greutăți de neimaginat. Autorul anonim dă dovadă de imaginație bogată în descrierea acestor aspecte.



Introducerea în acțiune a confidenților se face după un anumit tipic. De aceea și comportamentul lor se distinge prin inițiative proprii și printr-un mod de acționare deosebit de al eroilor sau personajelor.

11.4. În calea către ținta ce trebuie să atingă, eroul săvîrșește *binefaceri.* Aceasta nu pentru ca să ilustreze bunătate, generozitate, cum dealtminteri se și dovedește. Ceea ce face constituie un automatism propriu prozei fantastice, urmat de alte automatisme, așa-zisele *donațiuni.* Ele devin elemente narative, indispensabile acțiunii. Comportamentul acestora se reduce la *metamorfoză,* despre care vorbim însă în altă parte (cf. *infra,* § 30).

11.4.1. Dar confidenți cu rol de ajutoare devin și o sumă de monstruozități, elemente cosmogonice, care evoluează către imagini ale *Noului testament.* Din rîndul acestora cităm mai întîi pe *Zorilă, Murgilă, Miezilă* sau *Miez de Noapte.*

Într-un basm voinicul plecat după foc, după ce taie cele 7 capete ale balaurului, „... se duse, se duse, pînă dete de o pădure în care întîlni pe Murgilă și pe care-l opri în loc, ca să mai întîrzie noaptea. Merse după aceea mai departe și dete peste Miază-Noapte și trebuie să o lege și pe dînsa, ca să nu dea peste Murgilă. Nu făcu multă cale și întîlni pe Zorilă; dară lui Zorilă nu prea îi da meșii a sta mult de vorbă, căci, zicea el, se duce după Miază-Noapte... Făcu ce făcu și-l puse și pe dînsul la bună rînduială...".

Am dat un citat mai lung, spre a se vedea şi în cazul de faţă din ce materiale creşte basmul, asemenea fragmente sugerînd ceva din dificila problemă a genezei acestei categorii folclorice. Dar, în acelaşi timp, citatul sugerează şi ceva din structura internă a unei asemenea proze (*17*, 281).

În alte basme, astfel de ,,actanţi'' capătă rol primordial, intrînd în rîndul ,,eroilor'' (vezi: *43*, 84; *70*, 55; *58*, 41). *Crîncu, vînătorul codrului*, plecînd să caute foc, se întîlneşte cu *Decuseară*, cu care duce o convorbire în felul următor:

,,— Bună seara, vere, zise Crîncu.
— Bună să-ţi fie inima, răspunse Decuseară, dar de unde şi pînă unde?
— Vin de la mormîntul tatii, răspunse Crîncu, şi merg la munte, că văzui o zare de foc, să cer de-acolo oleacă de foc...
— Şi cînd vreai?...
— Chiar astăzi...
— Că azi nu poţi!
— De ce?
— Că eu sînt Decuseară''. (*58*, partea a III-a, 42).

11.4.2. Într-o etapă mai recentă, în evul mediu creştin, elementele cosmogonice, amintite mai sus, îmbracă haină nouă, fiind cunoscute în lumea basmului sub numele de: *Sfînta Miercuri*, *Sfînta Vineri*, *Sfînta Sîmbătă* sau *Sfînta Duminică*. Că acestea s-au substituit unor elemente din lumea păgînă, se vede de acolo că înseşi cele citate devin în structuri mai noi: *Cîmpul cu flori*, de exemplu.

Eroii nu mai ajung la *Sfînta Lună* sau *Sfîntul Soare*, ci la cele de mai sus. Sfînta Sîmbătă, văzînd cum feciorul este urmărit de zmeu, încălecă pe o piuă, se repezi şi-l scapă. În modul acesta ,,Sfînta'' este asimilată în valoare epică cu Baba Cloanţa (Frau Holle), cu vrăjitoarea sau oricare adjuvant.

,,Cînd se întoarse Sfînta Sîmbătă, pofti pe băiat în casă, iar calului îi dete orz amestecat cu niţel jăratic, ca să se mai întremeze; băiatul îi mulţumi... şi plecă, trecu pe la Sfînta Luni'' (*45*, 174).

Ca şi în cazul elementelor cosmogonice, şi de data aceasta eroul bate la poarta celorlalte ,,sfinte''. Se roagă de ele să-l scape, purtînd dialoguri în sensul următor:

,,— Cine vine?
— Om bun, maică sfîntă, răspunde feciorul.

— Om bun? Hai înăuntru; spune-mi ce cauţi, cum ai cutezat să intri... tu om pămîntean ce eşti... Nu te teme, aici nu va intra,

că și de vine ne dă de știre un cățeluș ce îl am «cu trupul de fier și cu dinții de oțel...»" (57, 32).

Aceste toate locuiesc pe „celălalt tărîm". Eroul este și înștiințat, ele fiind însoțite de lighioane, de vîntoase ori monstruozități.

11.5. Prin *adjuvanți*, evoluția internă a basmului fantastic se complică, cîmpul posibilităților narative lărgindu-se considerabil, iar acțiunea oferind, în modul acesta, surprize la care ascultătorii ori cititorii nici nu se așteaptă. În plină desfășurare a misiunilor sale, eroul dă dovadă de acte generoase, primind astfel „tovarăși" de drum. Face bine ființelor umile, iar ele, drept recompensă, îi fac daruri, ca la nevoie să-l ajute. De alții — de obicei figuri monstruoase — este rugat să-i ia cu dînsul, ca astfel să-i sară în ajutor la momentul potrivit.

Din această mare clasă a adjuvanților fac parte: *a)* ființe (animale, păsări); *b)* ființe curioase, creații îndrăznețe ale fanteziei maselor; *c)* abstracții cosmice, care pot fi însuflețite; *d)* obiecte și lucruri care primesc funcții adecvate, netezind, astfel, succesul eroului. Uneori, mulți din sfera confidenților trec în funcție de adjuvanți, cum ar fi calul. Această întreagă lume de diferite categorii, de origini dintre cele mai neașteptate sare în ajutorul celui care are de trecut o grea încercare, lui nerămînîndu-i să facă altceva decît să se supună lor.

Și adjuvanții nu constituie decît o simplă modalitate de comunicare frecventă și ea în proza fantastică. Și aceștia întruchipează o categorie semnificativă pentru acțiune, basmele putînd să fie introduse în zone fabuloase.

11.5.1. Calul s-a bucurat în folcloristica română de studii speciale[41]. La români sînt unele basme în care orice faptă eroică devine imposibilă fără intervenția calului (cu toate acestea, unele atribute mitologice antice, cum ar fi imaginea dioscurilor, a cailor morții, nu-și găsesc urmă în proza noastră folclorică). Ca la oricare alt popor, la români și calul „zboară ca vîntul și ca gîndul", fiind o imagine fantastică anticipativă a mijloacelor tehnice de locomoție de astăzi. Inițial este răpciugos, bubos și slab, dar, mîncînd jar sau orz fiert în lapte, zboară peste moșia Gheonoaiei, a Scorpiei cît ai clipi *(1)*. Prin sfat ajută pe erou să treacă cu succes asemenea opoziții. Cu viteză supersonică, calul fuge din fața zmeoaicei, iar la sfaturile lui, eroul călăreț scoate din urechea-i gresie, inel etc., creînd obstacole greu de trecut. Năzdrăvan, calul vorbește, dînd sfaturi celui care-l călărește de felul cum să acționeze. Se poate

[41] I.C. Chițimia, *Fauna în basmul românesc: calul*, în „Studii de istorie literară și folclor", V, 1956, nr. 3–4, p. 523–546; cf. I. Mușlea, *Le cheval merveilleux dans l'épopée populaire*, în *Mélanges d'École roumaine en France*, 1924.

vorbi chiar de o substituire a acestuia cu Făt-Frumos, care fără animalul miraculos n-ar putea face nimic.

Dacă în basmele orientale, covorul este cel care-l poartă pe erou unde dorește, în ale românilor asemenea rol este preluat de cal. Acesta este de diferite grade. La un moment dat, cel năzdrăvan, descris mai sus, devine neputincios, bătrîn. O simte chiar el, căci spune stăpînului: ,,mi-e teamă să nu mă poticnesc". De aceea îl și sfătuiește să ia în locu-i pe frate-său, Galben-de-Soare. ,,El este mult mai tînăr decît mine și mai sprinten și te va învăța ca și mine ce să faci la vreme de nevoie. Încrede-te stăpînă, zise Galben-de-Soare, căci voi fi mîndru să mă încalece o vitează ca tine, și apoi mă voi sili ca să nu simți lipsa fratelui meu, fiindcă voi să-l scutesc și pe dînsul, sărmanul, că e bătrîn, de necazurile și primejdiile călătoriei..." (*2*, 47).

Confidența este plină de înțeles. Adjuvantul aflat în noua-i ipostază, a animalului viril, va prelua din sarcinile eroului, se va substitui uneori acestuia, care trece cu totul în penumbră. Din răpciugos cum este la început, mîncînd jar, se întremează, căpătînd puteri năzdrăvane. Altminteri sînt cai cu 3, 4, 7 sau mai multe aripi.

11.5.2. Rolul calului în basme e în funcție de subiect. Zboară cu unii eroi în înaltul cerului, se pierde printre nouri, trece moșii, spre a ajunge la palatul unor zîne. Alteori, poposind aici, la sfatul lui, eroul intră în baia acestora, căpătînd păr de aur. Urmînd ca împăratul să fie fiert în baia de lapte, suflă pe o nară foc și-l clocotește, iar pe alta sloi de gheață și-și răcorește stăpînul. Ca să cîștige pe fata de împărat ca logodnică stăpînului, sluga, călare pe bidiviu, face grădina zob, ca apoi, cu ajutorul lui, s-o refacă în admirația fetei îndrăgostite de fiul de împărat ajuns slugă.

Ca și alți adjuvanți, și calul are o întreagă stirpă: frați, mame — iepe sirepe ce trăiesc în fundul mărilor, mînji năzdrăvani. Cu profil caracteristic, calul are note comune cu alte ființe, care se îmbracă fie în haina ,,cotoșmanului năzdrăvan", fie în penele lui Sur-Vultur. Toți constituie scheme narative proprii anumitor teme și subiecte ce n-ar putea fi dezvoltate fără imaginea lor.

11.5.3. Ca să ilustrăm cît de îndrăzneață este fantazia maselor anonime în a întruchipa imagini dintre cele mai stranii, ne referim la basmul ardelean *Crîncu, vînătorul codrului (58)*. Subiectul e banal: un zmeu (Pogan) fură nevasta unuia cunoscut sub numele de Crîncu. Denominațiunea este formală, căci acesta are două surori, una căsătorită cu *lupul*, iar cealaltă cu *hărăul* (vulturul). Cumnații îl ajută să-și găsească soția și îl învie, deoarece el fusese de mai multe ori omorît de zmeu. Dar ca să învingă definitiv pe zmeu,

la sfatul unuia dintre cumnaţi, el trebuie să obţină de la Vîjbabă, talpa iadului, cal de trei ori mai puternic decît al lui Pogan. Amănuntul este valoros spre a fixa unele limite nemărginitei fantazii colective. Vîjbaba este nevoită, pînă la urmă, după cunoscutele încercări, să-i dea „o gloabă de cal roşu, dar numai pielea pe oase de gras; de o poştă-i vedeai coastele". Însă calul, adresîndu-se stăpînului îi spuse: „Stăpîne, fă un foc mare, ca să se adune jar mult, să mă satur odată" (...) „se scutură odată de-i săriră toate floacele de pe el şi rămase ca uns cu unt de frumos" (*58*, 54).

Apoi, între cei doi începe o cavalcadă printre nouri, calul zmeului cu greu apropiindu-se de al Crîncului, fiindcă era de trei ori mai puternic. La un moment dat, apropiaţi unul de altul, calul zmeului zise „în limba lor": „Frate, frate, mai încetă-ţi paşii, că de nu — plesnesc". Iar acesta îi răspunse că şi-i potoleşte, dacă aruncă pe zmeu în înaltul cerului.

Am făcut această rezumare spre a contura mai bine o imagine a calului din basmul românesc, dar în acelaşi timp şi pentru a apropia pe cititor de modalitatea de exprimare tipică povestitorului de basme. Poate fi vorba de clişee? Mai greu de spus. În adîncul conştiinţei de artist a povestitorului există un model: al calului năzdrăvan. Fantazia, stimulată doar, creează în permanenţă alte contururi, de cele mai multe ori diferite şi originale, cum este cel de mai sus.

11.6. În proza folclorică românească sînt şi alte animale cu rol de adjuvant; şi în jurul acestora gravitează întreaga acţiune, ca în cazul calului năzdrăvan. Mama metamorfozată în *vacă* e cea care dă fiicei oropsite cornul care o salvează din toate încurcăturile *(72)*. Bivolii (boii) năzdrăvani au rolul calului într-un basm intitulat *Dan şi bivolii ăi albi (48)*. Înseşi păsări, ca Sur-Vultur *(39)*, au rol, de asemenea, major în cuprinsul povestirilor fantastice.

Toţi şi toate au profil caracterologic comun, îndeplinesc aceleaşi funcţii, sînt omologate tipologic.

11.7. Şi cele trei monstruozităţi (uneori chiar mai multe): Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne, Păsări-Lăţi-Lungilă sau: Gerilă, Setilă, Flămînzilă devin adjuvanţi eroului. Aceştia sînt găsiţi ca din întîmplare. Rugîndu-se să-i ia de tovarăşi, ei devin la un moment dat motivul central al subiectului. Fără ei, cel supus la încercări n-ar putea face nimic. Cei care le trec cu succes sînt cele trei monstruozităţi, care se bizuie tocmai pe diformarea lor fiziologică.

Şi asemenea figuri formează un model formal arhicunoscut, mereu supus la diversificare. O astfel de monstruozitate apare sub forma a trei cîini; eroul este prevenit să nu se sperie, căci: „... pe mine mă cheamă Vede-bine, sînt de la Sfînta Miercure,

pe acesta îl cheamă Aude-bine, e de la Sfînta Vinere, iar acest gras butucănos e Ușor ca Vîntul — greu ca pămîntul, e de la Sfînta Duminică" (*57*, 35).

Reguli de comportare

11.8. În comportarea adjuvanților față de eroi apar niște distincții, devenite și ele procedee. Plecînd pe drum, eroul se află pus în situația de a face bine, dînd asistență unor ființe minuscule, ori face fapte elementare: lipește cuptorul, curăță fîntîna sau este atent la poartă. Din înșiruirea acestora, ne dăm seama că la mijloc nu poate fi vorba decît de maniere formale introduse de povestitor ca accesorii necesare dezvoltării unui subiect. Dar pentru caracterul unei proze fantastice naive, ce cultivă din plin absurdul, astfel de detalii devin fundamentale. Fără ele, subiectul nu s-ar putea constitui. De rezolvarea sau nerezolvarea acestor situații depinde însăși evoluția acțiunii, caracterizarea eroilor, deznodămîntul basmului chiar.

Pe baza unor asemenea detalii se încheagă un basm didactico-moralizator ca *Fata moșneagului cea cuminte (29)*. După titlu, povestirea e un apolog, o scurtă istorioară ce conține adevăruri despre natura umană. Dar cît de fabulos este ea întruchipată, se vede din stratul moralizator, ascuns cu totul în dosul hieroglifei fantastice.

Relația *binefaceri — recompense* are drept consecință o dinamizare a acțiunii, o vivacitate a povestirii cu sinuozități pline de surprize. Într-un basm cu titlul *Busuioc și Musuioc* (*46*, 192), eroul întîlnește în cale animale: iepure, vulpe, urs. Nu le împușcă, ci, la rugămintea lor, le face cîte un bine (de exemplu le leagă laba rănită). Deja grija față de animale și înțelegerea unor necazuri ale lor creează pagini literare de mare efect. Dar scopul povestitorului nu este caracterologic. Drept mulțumire pentru faptă, fiecare dintre ele îi dă cîte un pui. Secvența se încadrează perfect temei, devenind indispensabilă. Căci mama eroului iubindu-se cu zmeul antropofag, el scapă de a fi mîncat de acesta datorită tocmai intervenției animalelor. Asemenea detalii pun în lumină suficientă mecanismul fictional, de care vorbeam în altă parte. Deoarece în basme totul este construit, un admirabil joc al fantaziei și o asamblare de panouri, unele dintre cele mai absurde, toate răspund unor necesități artistice.

Procedeele relevă nu numai o structură narativă coerentă: ele imprimă și un spirit compozițional specific. Introducerea ființelor—ajutoare se face într-un mod propriu acestei proze. Urcat în copac, ca să fie mîncat de zmei, eroul începe să strige: „U! n-aude N-a-vede, Sări iepuraș că omoară pe stăpîn-tău...".

Începe o convorbire între animale, de un rar pitoresc : „. . . Iii ! ursule, ne omoară stăpînu.

— Mai bine strănutai, văcarule, cobea dracului, decît urlai degeaba.

Dar nu trecu mult şi auzi şi ursul strigătul stăpînului lor.

— Mă, da voi grăirăţi adevărat ; amu auzii şi eu, că ne strigă stăpînu.

— Păi cînd i-am spus vulpei, sări iepurele cu gura mare de colo. . . nu că sînt cobe. . .

— Ei, ho, urechiatule, zise ursul, şi sări odată iepureşte de vezi dai stînca aia la o parte ?

Iepurele ţup ! odată. Piatra nici gînd să se mişte, numai el căzu jos urlînd că şi-a făcut cucui la cap. Sări şi vulpea şi lupu. . ." *(46,*202*)*.

Se vorbeşte deseori că în basme am avea de-a face cu mitologie, animism, personificări etc. Desigur că sînt dese asemenea filoane. Ele trebuie însă privite nu ca resturi dintr-o epocă arhaică. Semnificaţiile acestora nu pot fi privite decît ca *modalităţi de exprimare literară*.

11.9. O altă ipostază a adjuvanţilor o constituie binefacerile urmate de donaţiuni metamorfozabile. Frecvente în subiectele bazate pe încercări, acestea sînt în sîmburele lor tot alegorii — o sumă de abstracţiuni ce-şi au reversul lor plastic. Trebuie eroul să se ascundă ca să nu fie găsit ? Cheamă în ajutor solzul dat de ştiucă şi se ascunde în fundul apei ; sau pana de corb, spre a se amesteca cu păsările între nouri etc. Procedeul semnalat devine *brevet*, şirul unor asemenea stări fiind infinit. Asemenea modalitate de exprimare narativă devine o latură importantă a basmului fabulos. Eroii au capacitatea de a se transforma în orice stare solicitată de logica unei asemenea proze. Zonele prin care se plimbă eroul — şi este purtat însuşi publicul ascultător — sînt dintre cele mai fantaste, basmul devenind astfel bun prilej de fantazare din partea povestitorilor.

12. Opozanţi — *Regula opoziţiei*

Ca operă poetică cu o geneză particulară, cu trăsături distincte, şi basmul se fundează pe ideea de intrigă şi conflict. Numerosului şir de personaje, eroi, actanţi li se ridică împotrivă, în tot ce vor să întreprindă, *opozanţii*. Cei dintîi cresc în valoare cu atît mai mult cu cît cei din urmă sînt mai puternici, devin mai ingenioşi, parînd lupta ; cei dintîi sînt mai iubiţi pentru felul de a acţiona şi de a fi, cu cît adversarii lor sînt mai vicleni sau perfizi. Şi unii şi

alții posedă un întreg arsenal de arme, de toate felurile, mai rar întîlnite în proza literară scrisă (în roman și nuvelă), încît particularitatea basmului folcloric mai rezultă și din *natura conflictului*, a modului de întruchipare a opozițiilor.

Opozanții sînt de diferite categorii și grade. Cel mai frecvent apar *zmeii*, dar într-o aceeași măsură și *balaurii* sau diferite *monstruozități*; înșiși *frații perfizi*, *mamele viclene* și alte ființe; uneori și lucrurile se opun celui ce are de îndeplinit sarcini grele, pline de hazard. De aceea basmul devine o proză ascultată sau citită cu mult interes, fiindcă dezvoltă, naiv, dar constant, ideea de conflict.

12.1. Zmeii apar în diferite ipostaze: obișnuit sînt *trei*; apoi zmeul poate fi: antropofag, slugă, șchiop etc. Acestora li se adaugă Zmeoaica cu cele trei nurori.

Ca să vadă ce fac aceștia, unul dintre eroi se transformă în muscă: ,,... Atunci ieșind fata de zmeu, cea mare, și uitîndu-se, se întoarse repede și chemă pe mumă-sa și pe soru-sa cea mică, ca să vină să vadă minunea''. Toate presimt că pasărea este Greuceanu. Ca acesta să intre în camera zmeilor, se transformă în muscă. Fratele cel mic al zmeilor, întorcîndu-se, presimte și el că Greuceanu e prin apropiere. Căci ,,... pe lumea asta nu-mi e frică de nimeni, numai de Greuceanu''. Detaliile de acest fel duc la circumscrierea conflictului într-un mod tipic prozei fantastice.

Încep lupta: ,,Aduse Zmeul pe Greuceanu și-l băgă în pămînt pînă în genunchi. Aduse și Greuceanu pe Zmeu și-l băgă în pămînt pînă în gît și-i tăie capul''. Dar nu trecu mult și vine fratele mai mare, care avu aceeași soartă. În sfîrșit, veni ,,... tatăl zmeilor ca un tartor, de cătrănit ce era, și cînd ajunse la capul podului, sări calul lui de șaptezeci și șapte de pași înapoi''. Lupta între aceștia doi devine fabuloasă. Mai întîi ,,... în săbii se bătură ce se bătură și se rupse săbiile; în suliți se loviră ce se loviră și se rupse sulițele; apoi se luară la luptă; se zguduiau unul pe altul de se cutremura pămîntul...'' Intervine corbul care aduce lui Greuceanu apă în cioc. Ca, în sfîrșit, ,,... împuternicindu-se, unde ridică, nene, odată pe Zmeu și, trîntindu-l, îl băgă în pămînt pînă în gît și-i puse piciorul pe cap, ținîndu-l așa. Apoi îi zise:

— Spune-mi, Zmeule spurcat, unde ai ascuns tu soarele și luna'' (*19*, 22).

Din cîte se observă, nararea basmului folcloric implică anumită tehnică, evenimentele fiind expuse la alt mod decît în proza scriitorului. Etapele evolutive sînt marcate de largi volute, fundate pe repetiții.

Cînd sînt salvate fetele de împărat furate de zmei, lupta decurge în alte limite narative. Ajungînd pe tărîmul celălalt la casele zmeilor, Prîslea ,,... auzi ceva că șueră, că lovește în ușă, în masă și buz-

duganul Zmeului se arătă și se așeză în cui". Dar și acesta îl luă și-l azvîrli înapoi. Cînd Zmeul se apropie de casă, strigă:

— „Hîm! hîm, aici miroase a carne de om după tărîmul celălalt...".

După puține vorbe schimbate, Zmeul întrebă:

— „Cum vrei să ne batem? În buzdugane să ne lovim, în săbii să ne tăiem ori în luptă să ne luptăm?"

O formulare stereotipă, frecventă în basme. După aceasta, cei doi, luîndu-se la luptă, Prîslea vîrî în pămînt pe zmeu și-i tăie capul; vin al doilea și al treilea, care au aceeași soartă. Secvențele narative urmează același tipic, demonstrînd încă o dată că basmul este fundat pe o artă a procedeului (*8*, 133; cf. *70*, 61).

12.1.1. O altă opoziție, și ea tipică prozei fantastice a românilor, este cea creată de *Zmeul slugă*. După ce primii doi sînt învinși, al treilea zmeu se ascunse, nevoind să dea piept cu voinicul. Mai tîrziu, milogindu-se de mama acestuia, îl primește slugă în curte. Șiret, se dă bine pe lîngă mamă, se preface c-o iubește, punîndu-și în gînd să piardă pe voinic. La îndemnul zmeului, aceasta trimite pe fiu după felurite leacuri; e pus la grele încercări, dar el — cu ajutorul unei zîne — le trece pe toate cu succes (*11*, 181; *46*, 195; *68*, 13). Conflictul iscat între cei doi este atent urmărit, pregătit cu grijă, această latură a povestirii devenind centrală. Basmul devine în felul acesta o expunere antrenantă, plină de evenimente. Într-un alt basm, mama îi închide „cînișorii", Zmeul voind să mănînce pe fiul suit în vîrful unui copac (*46*, 200).

12.1.2. Spuneam mai sus că zmeii nu sînt singuri; ei formează o adevărată stirpe. Cînd ultimul dintre cei trei e învins, intră în acțiune Zmeoaica cu fiicele ei. Urmăresc pe erou, metamorfozîndu-se sub diferite chipuri: fîntînă ori pomi, flori; dar celălalt cunoaște această transformare și le taie, ieșind din ele sînge negru. În alte motive, eroul aruncă gresie, săpun, pieptene, ridicîndu-se munți, noroi, pădure etc., în felul acesta împiedicînd pe zmeoaică să înainteze.

Jocul de-a metamorfoza este foarte plăcut și antrenant, transformînd basmul într-o proză dinamică, exprimată printr-o succesiune de imagini dintre cele mai stranii.

12.2. În mentalitatea maselor, *balaurii* sînt tot un fel de zmei. Și în proza folclorică românească, ca la alte popoare, este arhicunoscută imaginea balaurului cu 7 capete, care se hrănea cu oameni.

Ca să scape de el, împăratul făgăduiește jumătate din împărăție și pe fie-sa de soție celui care va omorî hidra înspăimîntătoare. Ea locuia într-o groapă, de unde ieșea îndeseară, de-și potolea foamea. Cînd începu să se lase întunericul, voinicul cu sabia

în mînă ,,. . . se luptă cu dînsul, pînă îi veni bine, și hîrșt ! îi taie un cap; hîrșt ! și-i mai taie unul, și așa cîte unul, pînă îi taie șapte capete. Balaurul se zvîrcolea de durere și plesnea din coadă, de te lua fiori de spaimă; viteazul nostru se lupta de moarte și obosise, iar tovarășii săi dormeau duși" (*17*, 280).
Astfel se încheie conflictul, de natură legendară. Motivul vechi din antichitate și vremurile biblice se încheia cu această secvență. Dar povestitorul basmului din vremurile noastre are o atitudine modernă. În noua-i ipostază, legendei i se imprimă nota erotică; este introdusă figura *impostorului*: țiganul care se dă drept eroul care ar vrea să se căsătorească cu fata de împărat. Basmul evoluează astfel către o proză tipic romantică.

Și balaurii sînt de mai multe feluri. Unii au aripi, aruncă pe gură foc, au mai multe capete, care, tăiate, cresc la loc. Alții ajung prietenii eroului, fiindcă aceștia le vin în ajutor (ca să înghită cerbul, de exemplu). Întotdeauna, balaurul e învins de către voinici. Ei au împărății peste care tronează balaurul-împărat.

12.3. Opozanți sînt și unele monstruozități tipice basmului: Jumătate de Om pe Jumătate de Iepure Șchiop, Tartă-Cot, Barbă-d-un Cot. Ei se înscriu mai degrabă în rîndul răufăcătorilor. Despre cel dintîi știm foarte puțin, mai mult ne comunică numele acestuia. Fiul de împărat, ajungînd pe moșia lui, este întîmpinat cu aceeași formulă:

,,. . . În săbii să ne tăiem, în buzdugane să ne lovim, ori în luptă să ne luptăm. — Nici una, nici alta. Ci ca să scapi de pedeapsă, alt chip nu e decît să te duci să-mi aduci pe fata lui Verdeș împărat" (*4*, 74).

Opoziția se reduce la un șir de încercări la care e supus eroul. Ele ne comunică ceva despre actant, opozantul mai apărînd doar în finalul basmului.

Mai activ apare cealaltă monstruozitate: *Tartă-Cot*, ,,. . . o stîrpitură de om cu barba de un cot, cu trup cu tot. El era arțăgos, ferească Dumnezeu! Nimeni nu-i scăpa necicălit de gura lui, care pururea flioncănea. Umbla mai iute ca o sfîrlează și nici nu-i prindeai de veste cînd venea și cînd se ducea. Țanțoș ca un țînțar și cîrcotaș de voie. . ." (*4*, 75).
Povestitorul îl aduce în povestire în compania altor monstruozități: Sfarmă-Pietre, Strîmbă-Lemne. Față de aceștia, stîrpitura e mai puternică. Demonstrația pe care o face n-are decît scop artistic: să caracterizeze pe erou, pe Dunăre Voinicul, singurul în stare să-l învingă. Prinzîndu-l cu barba într-un copac, el pleacă cu copac cu tot pe celălalt tărîm. Luîndu-se după el, îl găsește pe celălalt tărîm, îl învinge și se căsătorește cu fata lui Barbă-Cot, care ,,. . . era

așa de frumoasă și de drăgălașă, încît se pierdeau cu firea cei ce o priveau" (*38*, 312).

12.4. Din șirul monstruozităților face parte și Muma Pădurii, o altă față a zmeului.



Ceea ce trezește interes ascultătorilor de basme este opoziția *multilaterală*. Eroul este pus în permanență să riposteze, să facă față numeroaselor piedici ce i se ridică în cale. Căci abia termină să treacă cu succes pe una, că alta se arată la orizont. Se poate vorbi de o continuă infracțiune și de o permanentă *contraria oppositorum*.

12.5. Mînat de dorințe ori stăpînit de un spirit de aventură, eroul basmelor comite infracțiuni. Calcă, nesocotește ceea ce i se interzice, nu ține seama de anumite prescripții. De obicei face pe dos. Odată săvîrșită fapta, eroul se găsește în fața unor opozanți, care, de regulă, îl supun la *încercări*. Acesta este tipicul basmului: să aducă pe Ileana Sînziana sau pe oricare altă fată de împărat sau zînă, să aducă pasărea măiastră, apă vie (cf. anexa C.). Plecînd să îndeplinească ceea ce i s-a cerut, ajunge îndeobște la împărat (ca și în alte locuri), unde este supus la o *altă* serie de încercări. Sînt basme fundate tocmai pe această modalitate (cf. *infra*, § 41.1).

Desigur că asemenea construcție conferă narațiunii multă mișcare, transformă basmul într-o literatură antrenantă ca orice operă de aventură. Uneori, prin hieroglifa simbolică la care recurge povestitorul, imprimă povestirii o culoare arhaică. Spre a ilustra cele afirmate, ne oprim la basmul *Ileana Sînziana (2)*. Fundat, ca atîtea altele pe *opoziții*, acestea au ca efect narativ să transforme basmul nu numai într-o povestire antrenantă, ci să și caracterizeze pe eroină multilateral. Astfel:

a. I. > în opoziție cu tatăl transformat succesiv în lup, leu, balaur;
b. I. > cu zmeii ce se luptă între ei;
c. I. > cu muma Zmeului;
d. I. > împăratul la care ajunge;
e. I. > Ileana Cosînzeana răpită de zmei;
f. I. > din nou cu muma Zmeului;
g. I. > răpirea hergheliei de iepe;
h. I. > mulgerea acestora și scoaterea împăratului din acțiune;
i. I. > răpirea vasului de botez și blestem;
j. I. = transformarea ei din fată în fecior;
k. I. = căsătoria ei cu Ileana Cosînzeana.

Din asemenea incidente se profilează o sumă de *valori* etice şi estetice, care ating puternic sensibilitatea şi fantazia ascultătorilor:

a → curaj
b → compasiune, intuiţii ingenioase
c → feminitate
d → virilitate
e → sensibilitate, iubire
f → eroism extravagant
g → spectaculozitate
h → ingeniozitate
i → şiretenie
j → triumf asupra imposibilului, satisfacţie
k → împlinirea sensului vieţii eroinei prin căsătorie.

12.6. Ca eroul să învingă pe opozanţi, recurge uneori la *momeli*: solicită corăbii cu mărfuri, piei de bivoli (utile în luptă dintre caii năzdrăvani) etc. Pe de altă parte, ca acesta să dovedească cele ce i s-au cerut, îşi procură *probe*: ramuri de aur, de argint, de aramă, luate din pădurile pe unde trece; furculiţe, limbile balaurului omorît de el ş.a. În sfîrşit, ca să poată fi înştiinţat de pericolul în care se află unul din cei doi, schimbă între ei marame (batiste) şi alte *semne*, prin care va afla de starea în care se va găsi ulterior, acestea avînd limbajul lor.

12.7. Din clasa opozanţilor fac parte şi o grupă de *eroi falşi*, care se substituie celor reali. Ei sînt: un sfetnic sau un ţigan, o ţigancă, fratele vitreg; toţi, geloşi pe succesele celuilalt, încearcă să apară ca ei fiind cei care au săvîrşit fapta vitejească. Pentru un moment reuşesc, dar numai bine apare ca un *deus ex machina* eroul adevărat; probează cele făptuite de el, iar *substituentul* este pedepsit. În modul acesta fiind rezolvat incidentul, ne dăm seama că la mijloc nu este vorba decît de un intermezzo narativ, cu scopul de a complica acţiunea.

13. Concluzii

Am denominalizat pe cei care încorporează materia fabuloasă prin termeni ce sugerează însăşi mişcarea epică pe care fiecare o întruchipează. ,,Senex", ,,virilis", ,,virilia", ,,actanţii" comunică ceea ce întreprinde în parte oricare dintre ,,eroii" basmului.

În limbajul critic curent se vorbeşte de ,,eroi principali" şi de alţii ,,secundari". Problema în basm se înfăţişează dintr-o altă perspectivă: a raporturilor globale ce se stabilesc între toţi cei ce

formează lumea acestei proze. Poziția principală a unuia dintre ei este în funcție de o insignifiantă auxilia sau de o prezență activă a confidentului. Așa se face că același erou are rost principal într-un subiect, ca în altul rolul lui să se diminueze și să ajungă într-o poziție subordonată. Iar toți la un loc creează o povestire plină de armonie și echilibru. Înseși animalele și plantele, esențele cosmice vin întru susținerea eroului central. Căci în basme acesta predomină. Tot ce se mișcă în jurul lui se subordonează unor trăsături esențiale, pe care toți și toate trebuie să le susțină în fel și chip. Basmul devine pînă la urmă un elogiu adus tinereții. „Fiul cel mic", năzdrăvan, și „fata cea mică", frumoasă și ingenioasă, ajung în centrul evenimentelor, pe care le stăpînesc învingînd orice piedică.

Capitolul al IV-lea

TIMP ȘI SPAȚIU ÎN BASM

Evenimentele povestirii se petrec „cîndva", „acum", „atunci" ori *undeva*, „acolo", timpul și spațiul constituind pentru genul epic două coordonate fundamentale. Ele devin suport inerent de tehnică folclorică în basmul fantastic, conceput ca scenariu și montaj.

14. Timp

În povestirea cu zmei și zîne e marcat de formula inițială „a fost *odată*", substituit prin numeroase variante, (cf. *infra*, § 24). Acestea marchează de la început atitudinea povestitorilor față de materie și față de public; în mod deliberat, ideea de timp, ca și cea de spațiu este anulată de la început. Basmul, ca oglindire alegorică a realității, ca operă de pură fantezie, adoptă o ramă adecvată. Dealtminteri primul adverb este întărit de un al doilea: odată — *ca niciodată*. Procedeul devine constant, chiar cînd formula diferă: „A fost odată demult, demult rău, *cînd fugeau șoarecii după pisici și erau mai nevoiași cei voinici (40)*. A doua parte a formulei vine tocmai să confirme pe prima, printr-o reluare a ideii la modul

absurd. Ea este întruchipată umoristic și uneori ironic, totul constituit de așa manieră, încît publicul să fie pregătit de a asculta o fabulație de haz, dar, ca orice operă de artă, conținînd mult din adevărul vieții.

Atemporalitatea din basmul fantastic, exprimată la modul semnalat, reprezintă o constantă a genului. Asemenea manieră indică ceea ce semnalam mai înainte, că povestirea cu zmei și zîne reprezintă doar o modalitate convențională, care ține de însăși tehnica narării „A fost *odată* ca *niciodată*", „... pe cînd erau muștele cît găluștele/și le prindeau vînătorii cu puștele"; „... pe cînd purecele sbura în slava cerului și se lăsa pe foaia teiului, de se spurca în gura grecoteiului, și se lăsa pe foaia lipanului, de se spurca în gura țiganului — și atunci și nici atunci, ci e mai dincoace cu vreo trei conace, de cînd își ungea fetele fețele și flăcăii musteţile". Primul termen, care indică timp cantitativ, este anulat și cufundat în umor și absurd [42].

Pe parcursul povestirii, formulele mediane marchează o idee de timp hiperbolică, conformă cu structura fabuloasă; se arată durata luptelor, a faptelor eroice întreprinse de lumea basmului. Pentru ca în final tot prin formule tipice, să fie exprimată ideea, absurdă și ea, că eroul va fi mai trăind și „azi", fiind un contemporan al povestitorului (cf. *infra*, § 26.3).

15. Spațiu

Atemporalitatea ca mecanism fictional în basm *se armonizează cu ideea de spațiu*. Totul se petrece după o logică a poeziei narative [43]: „...Și merseră și merseră", o formulă mediană frecventă și ea, indică spațiul în basm. Are infinite variante cu complinirile de rigoare, și care, nu poate fi conceput doar toponimic ori ca simplă noțiune geografică: „la răsărit", „peste munți", „pe tărîmul celălalt" etc. De asemenea, spațiul nu poate fi privit ca simplu șablon sau ca podoabă poetică. Acel „undeva" ne apare ca o „țară a basmului", cu o lume fantastică, plină de poezie etnografică, dar și de sens narativ, fără de care subiectul nici nu ar putea lua naștere. Ba, am spune și mai mult: spațiul constituie o ambianță simbolică, propice eroului și acțiunilor desfășurate; creează o atmosferă prin care motivul iterativ se etnicizează, așa că ideea de spațiu în basm

[42] Vezi și Eugen Todoran, *Timpul în basmul românesc*, în „Limbă și literatură", vol. VI, București, 1962, p. 397–421.

[43] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett-Verlag, Stuttgart, 1968, p. 56 și urm.

variază în funcție de regiunea în care acesta circulă; exprimă realități geografice, dar în dependență de psihicul și gradul de sensibilitate al maselor.

15.1. Se poate vorbi în basme de un *spațiu extern* lumii eroului, compus din: „tărîmuri de dincolo", din „țările" sau „moșiile" diferitelor ființe hidoase, din munți, pustiuri, păduri etc.; iar un altul format din *interioare*: palatul zmeilor sau al împăratului, peșteri, case etc. Se poate vorbi de configurări spațiale după anumit mod de viață și concepție, proprie fiecărui popor: „la capătul lumii" sau în „cer" (la exchimoși), „dincolo de mări" (la azteci); „era cu neputință de găsit acest loc, nici în vreo țară, nici peste mări" (la turci); „într-un castel care atîrna în aer" (la norvegieni). Într-un mare număr de basme apare frecvent denominațiunea de „în pădure" ori „într-o casă din pădure", în „bîrlogul ursului", în „vest" sau „est", la „nord" — spații frecvente în basmele germane[44].

15.1.1. În basmele românilor, ideea de spațiu este spectaculos dezvoltată. Locul către care eroul se îndreaptă îi ridică în cale numeroase piedici. Datorită isteţimii lui, dar mai cu seamă datorită ajutoarelor ce primește, el trebuie să le treacă pe toate cu succes. Acolo unde ajunge, găsește confidenți din partea cărora, destăinuindu-li-se, primește sfaturi de ce trebuie să facă. Numai în felul acesta, misiunea actorului-erou poate fi îndeplinită. Tot în basmele românilor există o „țară" populată cu o lume stranie și exotică de cele mai multe ori. Este vorba de „tărîmul celălalt", de „dincolo", aflat de obicei în „fundul" pămîntului, „jos". Descrierea tuturor acestor locuri este făcută în chip fermecător, ca „în basme", o „phantasma" imaginată de autorul anonim. Aici se află personajul fictiv, rezultat al puterii lui de imaginare. Căci, dacă povestitorului îi este mai greu să-și închipuie subiecte, imaginația se află la largul ei cînd este vorba de „ființe" stranii ce locuiesc într-o altă zonă decît a noastră.

15.1.2. Dar există un spațiu în proza fabuloasă, al lumii în care erou și ajutoare (adjuvanți) trăiesc. Sînt locurile frecvente în basmele noastre (și ale altor popoare) înfățișate în datele lor reale. Astfel eroul, Făt-Frumos, urmărit de o zmeoaică, deodată scoate o perie și o aruncă:

„...Îndată se făcu o pădure mare și deasă de nu putea să treacă prin ea nici pui de fiară. Mama zmeului roase din copaci, se agăță de ramuri, sări din vîrf în vîrf, se strecură și, tot după dînșii, alergînd ca un vîrtej..." (*2*, 52).

Această imagine tipică prozei fantastice devine factor activ, fără de care acțiunea nu ar putea să existe.

---

[44] Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens*, Francke Verlag, Bern, 1956, p. 107 și urm.

Într-un alt motiv, pădurea multiseculară devine piedică greu de trecut în calea eroinei, care trebuie să-și ispășească greșeala de a fi aruncat pe foc pielea de porc a soțului-metamorfoză:

„...Se duse, se duse peste nouă mări, peste nouă țări, trecu prin niște păduri mari cu bușteni ca butia, se poticnea lovindu-se de copacii cei răsturnați și de cîte ori cădea de atîtea ori se scula; ramurile copacilor o izbeau peste față, crîngurile îi zgîriau mîinile și ea tot înainte mergea și îndărăt nu se uita" (*5*, 90).

În cele din urmă, se ascunse într-o poiană frumoasă, apoi iar „...intră în pădure. Nu se uită nici la iarba cea verde și frumoasă ce-i mîngîia picioarele, nu voia să asculte nici păsările ce ciripeau de asurzeau prin desișurile crîngurilor, ci mergea dibuind prin pădure. Ea băgase de seamă că aceasta trebuie să fie pădurea în care locuia bărbatul său" (*5*, 94).

Desigur că asemenea pagini sînt operă a unui talentat prozator, cum a fost P. Ispirescu. Descrierile însă sînt pe măsura necesităților cerute de subiect și de situațiile epice. Dacă schemele narative sînt universale, deci arhicunoscute și catalogate, asemenea părți descriptive devin „operă" a povestitorilor, care imprimă tocmai valoare artistică basmelor folclorice. Și ele pot fi reîntîlnite în expunerile unor colportori de azi.

15.1.3. Importante pentru caracterul arhaic al acestora sînt și unele sarcini pe care pădurea ori copacii le primesc din partea povestitorilor, ele devenind astfel agenți narativi. Sînt frecvente locurile, în basmele fantastice, în care se relatează cum eroii își găsesc adăpost în scorburile copacilor; ca să scape de zmei se urcă în vîrful lor și din ramuri își fac leagăn etc. Este relatat tocmai un mod ancestral de viață, ceea ce a determinat pe unii cercetători ai prozei populare să susțină caracterul ei etnografic, de depozitară a unei paleoculturi și arheocivilizații umane[45].

Fata de împărat greșind, e alungată de părinți. Ajunge într-o pădure, „...apoi se așeză în scorbura unui copaciu mare și gros ca butia. Acolo stete mai mulți ani, hrănindu-se cu ierburi și rădăcini, ori cu roadele unor copaci". Mama mai „...făcu din rămurelele unui copaciu un leagăn în care punea copilul ziua; pentru scăldătoare se ducea la vadul de la albia unui pîrîiaș ce curgea d-aproape p-acolo. Acoperămînt le era cerul cu stelele; tovarăși de jucării copilului îi erau florile cîmpului, păsările cerului, flutureii și gîngăniile" (*11*,179).

Modul de viață este cel al epocilor dintîi, bineînțeles înfățișat sub aura strălucitoare a evocărilor romantice caracteristice secolului al XIX-lea.

---

[45] Gédéon Huet, *Les Contes populaires*, Paris, Flammarion, 1923.

Copiii născuţi în asemenea împrejurări pleacă îndeobşte după vînat ori pescuit (şi acestea sînt moduri primordiale de existenţă). Vînînd, ei dau peste palate cu zîne ori fete de împărat, — totul fiind înfăţişat într-o poezie fermecătoare, naivă.

15.1.4. În acest străvechi sens ne apar şi *defrişările* de păduri şi redarea lor agriculturii. Eroii sînt puşi la încercări ca acestea:

„ — Să mergi şi pînă dimineaţă pădurea din jos de casa ta să fie tăiată, trupinele scoase, locul arat, semănat cu mălai mărunt care pe dimineaţă să fie copt şi să-mi aduci de acolo făină de mălai mărunt, ca să-mi facă din ea mămăligă" (*65*, 44).

Prin auxilii pe care eroul din basme le are la îndemînă săvîrşeşte tot ce i-a fost poruncit. Şi atunci urmează o altă poruncă:

„...Acum pînă dimineaţă să lăzuieşti toată pădurea aci din sus de casa ta, să lucri pămîntul şi să prăşeşti via, iar pe dimineaţă să-mi aduci struguri copţi" (*ibid.*, 45).

Imaginile ar părea proprii unor epoci mai apropiate de noi. Şi aşa şi este. Dar ideea de pădure seculară, de defrişare şi cucerire a unor terenuri bune de dat agriculturii aparţine unor vremuri primordiale ori medievale; este vorba de acele epoci cînd omul, prin strădania lui, înregistra etape noi în evoluţia sa. Se trecea de la un mod predominant, de viaţă vînătorească, la altul de culegător şi agricultor.

15.1.5. De aceea, de ideea de spaţiu e asociată ideea de muncă şi de obţinere a hranei. Sînt numeroase fragmente narative în care copiii-eroi se hrănesc cu rădăcini, culegînd fructe şi poame sălbatice.

15.1.6. Unui asemenea plan etnografic, propriu anumitor spaţii geografice, povestitorii anonimi opun, în alte subiecte, o sumă de planuri fabuloase. În basmul românesc sînt dese locurile în care se povesteşte despre „moşia" Scorpiei, a Gheonoaiei sau a Sf. Soare, a Sf. Luni, a Sf. Duminici sau Sf. Vineri etc. În altele se vorbeşte despre „ţara" şerpilor, a şoarecilor sau a ciocîrlanilor etc. E de remarcat că povestitorul, subjugat fiind ideii epice, nu face o descriere fizică a acestor moşii în mod diferenţiat; el desemnează îndeobşte prin termenul de „pustietate" şi de „moşie" nişte spaţii în care locuiesc fiinţe stranii. Dar pînă acolo, eroul trebuie să parcurgă tărîmuri informe ale lumii fizice, aflată în starea ei „dintîi".

O astfel de ramă descriptivă are rol caracterologic: de a surprinde starea sufletească a eroilor, mediul ambiant fiind suport expunerii episodice [46].

Ajungînd pe *tărîmul Vîntului*, „...în calea aceasta intîlni nişte greutăţi şi mai mari, căci dete, una după alta, peste munţi de cre-

---

[46] Vezi şi Alexandru Bistriţeanu, *Peisajul în basmul românesc*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", V, 1956, nr. 3 — 4, p. 479—494.

mene din care țîșnea flăcări de foc, peste păduri nemaiumblate și cîmpii de ghiață cu nămeți de zăpadă. P-aci, p-aci era să se prăpădească, biata femeie... ajunse la o văgăună care era într-un colț de munte, mare de putea să intre șapte cetăți întrînsa. Acolo ședea Vîntul" (*5*, 93).

Se poate spune că în basme avem de-a face cu aspecte ale unor ere primare, aflate cu multă vreme înaintea civilizației. Dar, cum ușor ne putem închipui, asemenea tablouri de viață sînt imaginate de povestitorul unor epoci apropiate, pentru a avea o ambianță propice prozei fabuloase, deci pentru a răspunde unor cerințe de ordin estetic. Astfel se poate spune că asemenea pagini formează miezul unei poezii descriptive evocative, exotice, proprii romantismului din veacul trecut.

Nu mai întîrziem cu înfățișarea și a altor stihii ale naturii — soare, lună, stele —, ele fiind consemnate de povestitorii anonimi în sensul celor de mai sus.

15.1.7. Colportorii basmului folcloric aduc în mod frecvent imaginea unei „țări" sau „împărății" a șerpilor sau a șoarecilor, a păsărilor. Eroul, făcînd bine unui pui de șarpe, acesta drept răsplată îl duce la tatăl său, „împăratul" ; ca să ajungă în acele ținuturi îndepărtate, șarpele îi spuse :

— „Stăpîne, suie-te pe mine ! și copilul se sui pe el, și șarpele zbură cu el și trecură apa ca fulgerul pînă de cealaltă parte. Acum erau în țara șerpilor. Pe unde mergeau și se întorceau, numai de șerpi dau, dar nici unul nu era frumos și voinic ca puiul copilului. Pe la amiaz ajunseră la curțile împăratului șerpilor" (*71*, 85).

La sfatul puiului de șarpe, cere drept dar tatălui „mărgica" de sub limbă, făcătoare de „minuni". Îi este furată la un moment dat ; găsită, o pierde pe cînd șoarecele ce o găsise trecea marea pe spatele unei „rugace". Cu ajutorul „împăratului peștilor", care cheamă pe toți supușii săi, o găsește la unul care o înghițise.

Într-un alt basm, *(63)* este vorba de „țara" șoarecilor, în care ajunge motanul :

„...Și erau șoareci și cloțani (șobolani) grozăvenie, mulți cîtă frunză și iarbă și cu dinții ascuțiți, de gîndeai că acum-acum apucă pe Pahon să-l mănînce. Dar mîrtanul (motanul) numai cîte o labă arunca după ei și fugeau mîncînd pămîntul. După ce au ieșit din țara șoarecilor, nevătămați, intrară în țara sobolilor. Și erau acolo soboli mari și mici, de era negru pămîntul de ei" (*63*, V, 5).

Menționam mai sus pe „împăratul peștilor". Imaginea revine într-un basm cu acest titlu *(49)*. Un pescar, prinzînd un pește, se pomeni că peștele vorbește :

„ — Băieţaş, băieţaş, aruncă-mă-n apă, că eu sînt împăratul peştilor, şi de mi-ei face binele ăsta şi eu mult bine ţ-oi face ţie" (p. 246).

Ce urmează e uşor de imaginat. Peştişorul preia multe din sarcinile dificile ale eroului prin „donaţiile" făcute, acesta avînd funcţia îndeplinită de alte fiinţe: un vultur, un şarpe, bou etc.

Stăpîn pe o artă a compunerii fabuloase, povestitorul popular păstrează o măsură, echilibrînd faptele celor doi. Iar spaţiul devine o ramă care închide o lume ce se simte la largul ei.

15.2. Parcurgînd spaţii terestre, acvatice, aeriene, eroii ajung la anumite puncte vizate de ei, îndeobşte la *palatele* zmeilor şi zînelor sau ale fetelor de împărat, toate ispititoare prin frumuseţea lor. Astfel că basmul fantastic devine şi o proză a interioarelor, a unui stil arhitectural, a mobilierului, a unor locuri intime. Povestitorii dau dovadă şi în această privinţă de mult talent. Asemenea ambianţă trebuie să cadreze cu însăşi fabulaţia, cu subiectele dezvoltate în acelaşi ton al unei proze naive.

Palatele au poziţii deosebite: strălucesc în soare şi sînt situate în mijlocul pădurilor, în locuri izolate. Făt-Frumos, călare pe calul său cu aripi, „...se urcară sus şi văzură palatul strălucind astfel, de la soare te puteai uita, dar la dînsul ba". Pădurea însăşi are valenţe particulare, senzitive, fiind agent narativ propriu basmului fantastic: „...Trecură pe d-asupra pădurii şi tocmai cînd erau să se lase în jos la scara palatului, d-abia atinse cu piciorul vîrful unui copaciu şi deodată toată pădurea se puse în mişcare: urlau dobitoacele de ţi se făcea părul măciucă pe cap" (*1*, 29—30).

Alteori palatele în basme devin curioase, se învîrtesc după soare (*2*, 50) sau sînt făcute din „piatră de zamfir şi cu porţi de chiparos" (*10*, 170). Ele au baie pardosită „...cu tot felul de marmoră lustruită şi adusă din meşteşug aşa, încît închipuia fel de fel de flori, de păsări şi cîte nagode toate" (*3*,68).

Tabloul, din cîte se observă, cuprinde o poezie, şi aceasta cu totul exotică, ce cadrează, de asemenea, cu proza naivă a basmului.

Eroul e sfătuit să bage bine de seamă, „...că acea baie, la cîţiva ani, într-o zi hotărîtă, curge aur, şi cine se scaldă întîi, aceluia i se face părul de aur" (*13*, 215; cf. 233).

Evenimentul devine hotărîtor pentru dinamica acţiunii, de la descripţie la episodul frecvent în proza fabuloasă folclorică nefiind decît o distanţă infinitezimală, redusă aproape complet. În aceasta stă, dealtminteri, însuşi stimulul estetic al categoriei folclorice de care ne ocupăm, pe de o parte, încîntare prin poezia naturii şi a unor zone fabuloase exotice; pe de altă parte, incitarea la mişcare, la crearea de evenimente ce subjugă şi ele pe ascultător.

Ceea ce se cuvine să mai subliniem este că în basme autorii nu fac evocări de natură și nici portretizări cu valoare în sine. Ei creează pagini admirabile, ca cea de mai sus, descripția fiind ea însăși pretext epic, declanșator de infracțiuni ce marchează anumite etape în evoluția subiectului.

Vom mai cita un exemplu din multele ce s-ar putea da. Este vorba de fetele de împărat ținute închise de frica zmeilor. Odată scapă și ele și rămîn înmărmurite de frumusețea lumii înconjurătoare :

„Fetele nu mai putură de drag cînd văzură frumusețea firei, că cum venea în fața palatului era un munte mare plin de verdeață și taman în vîrful lui cădea o apă care venea spumînd și clocotind printre pietre pînă aproape de casă ; și, vezi dumneata, cum venea de bătea soarele în ea, o făcea de părea a fi valurile ei de aur și de pietre nestemate ; iar prin pomi cîntau păsărele fel de neam și versuri minunate ce mîngîiau auzul" (*43*, 87).

Segmentul descriptiv de deosebită valoare artistică este creat anume de povestitor, căci numai o asemenea ambianță poetică se potrivea momentului. Izolate de lumea înconjurătoare, fetele de împărat savurează libertatea, dar numai pentru cîteva clipe. Căci îndrăzneala de a ieși din palat aveau s-o plătească scump : prin a fi răpite de zmei.

Așadar, în basmele folclorice sînt frecvente secvențele descriptive ; ele sînt create de povestitor nu cu scop strict artistic. Genul nu-i îngăduie o astfel de tendință oricît de înclinat către poezie ar fi el. Basmul fiind, în esență, o speță narativă, tablourile poetice, ca cel de mai sus, portretizările au drept finalitate : crearea de noi *situații epice*.

Grădinile care înconjură palatele împăraților sînt fermecătoare, fiindcă în ele se găsesc mere de aur sau pasărea măiastră care urmează să fie răpite de eroi. Dar acestea țipă și dau de știre ; într-un basm grădina înghite pe erou, ea fiind, așadar, asimilată cu zmeul sau oricare opozant. Palatele zmeilor sînt de aur ori „. . .cu totul și cu totul de sticlă și străluceau, de la soare te puteai uita, dar la dînsele ba" (*16*, 274). Pădurile sînt de aramă, de argint ori de aur. Sînt stranii, întrucît și evenimentele care se petrec în ele devin extravagante. Totul cadrează cu o *simbolistică a metalelor*.

15.3. *Visul* este invocat de povestitor, deseori, ca fiind potrivit pentru o proză a dorințelor. Hasdeu este printre cei dintîi care susține că basmul „. . .este o oglindă a realității visului" ; că așa se explică de ce „. . .basmele se aseamănă într-un mod așa de uimitor la neamurile cele mai diverse, chiar atunci cînd și acolo unde e absolut

peste putință de a admite vreo umbră de împrumut de la neam la neam"[47].

Dar visul s-a impus ca o notă proprie scriitorilor din epoca romantică, îndeosebi a celor germani: Tieck, Novalis, Jean Paul, Brentano. Înțelegem să privim această stare des întîlnită în proza folclorică ca o potrivită modalitate de exprimare în povestiri ce se plasează la intersecția dintre mit și fantezie. Ca și descrierea, și visul nu apare ca o stare onirică, cultivată de povestitorul anonim, spre a extazia pe ascultători. E de cele mai multe ori infracțiune. În unele basme, împărăteasa mănîncă mere și de îndată naște. Dar în altele visează că mînca „merișoare", pentru ca a doua zi să se vadă însărcinată. Descrierea stării onirice nocturne devine fermecătoare, implicînd evenimente, mișcare, corespunzătoare naturii basmului. Și în vis revin aceleași grădini fermecătoare, cu pomi și covoare de iarbă, de flori îmbătătoare, cu fîntînă de marmură cu apă rece și „vioară ca gheața". Din mijlocul pomișorilor „...pare că dinadinsul era făcut unul, ca să-l vază oricine o trece. Pe ramurile lui stau niște merișoare mici și p-o parte rumenite de părea că erau prăjite...; se făcea că mie îmi vorbeau, căci nu mai încetau de a zice: *cine m-o mînca rămîne grea*" (*21*, 52).

În altă parte arătam cum un vrăjitor ori un unchiaș dă mere (buruieni) împărătesei dornice să aibă copii. Aici agentul îl formează visul. Într-un alt basm, împărăteasa visează că un balaur urmărind o porumbiță nemerește în sînul ei: „A doua zi se simți îngreunată" (*12*, 194). În alte fragmente, eroul visează că o zînă îi spune prin somn să se ducă la curtea împăratului, „că acolo are să se procopsească"; apoi să se ducă în colțul grădinii, unde va găsi doi pui de dafin, care îi vor da tot ce va cere (*12*, 32, 38).

În spațiul fără limite al basmului, visul se adaugă, pe de o parte, cu un element ce cadrează cu natura lui, introducîndu-l și mai mult într-o lume feerică; pe de altă parte, visul accentuează și mai mult acea notă de neverosimil și fantastic a basmului. Căci, așa cum observă și Hasdeu, în basm ca și în vis, spațiul se șterge ca și timpul, totul capătă forme hiperbolice: omul vede zîne sau se luptă cu monștri, au loc metamorfozele cele mai fanteziste. Dar visul conferă basmului o notă în plus de obiectivitate, fiind cea mai adecvată modalitate de exprimare.

[47] B.P. Hasdeu, *loc. cit.*, p. 39.

Partea a II-a

PROBLEME ALE DISCURSULUI FANTASTIC

16. Generalități

În epoca noastră s-a impus tot mai mult conceptul artei ca procedeu, al operei ca joc al „construcției". În această privință, un ilustru contemporan scrie: „... Poetul este omul unei meserii, care cunoaște toate rețetele artei" [48]; „... opera este în întregime construită, întreaga sa materie este organizată", afirmă un alt exeget al noii estetici literare [49].
Asemenea idei au fost afirmate și de către „formaliștii" ruși îndată după primul război mondial. Unii dintre aceștia mergeau atît de departe, încît susțineau că nici o singură frază a operei literare nu poate fi în sine „expresie" directă a sentimentelor personale ale autorului, că „ea este totdeauna joc și construcție" [50].
Din cîte se observă, noul concept înlătură noțiunile mai vechi de „inspirație" și „geniu", de artă a talentului înnăscut. Nu știm în ce măsură noua gîndire convine totuși marilor scriitori ca Shakespeare, Goethe, Eminescu. Oricum, ideea de scriitor-meșteșugar s-a impus și ea atrage atenția, mai cu seamă în domeniul creațiilor orale, al folclorului. Aici este clar că arta colportorului anonim se mărginește întîi de toate la procedee; că povestitorul, cîntărețul de balade ori doine etc. este întîi de toate un mînuitor de clișee prefabricate și un mare tehnician al unei arte a „combinațiilor", deci al unui joc al construcțiilor. Aceasta va rezulta din toată analiza ce vom întreprinde asupra structurilor prozei fantastice.
În strînsă legătură cu cele de mai sus, în critica literară contemporană s-a impus, de asemenea, noțiunea de discurs. Textul literar (aici înțelegem și textul folcloric) urmează o anumită logică sau cauzalitate. Todorov vorbește de o cauzalitate a evenimentelor, distinsă printr-o ordine temporală și spațială.

---

[48] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, traducere, București, 1971, Edit. Univers, p. 135.
[49] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971, p. 12.
[50] B. Tomașevski, *Thématique*, în „Théorie de la littérature", Paris, 1965.

Se vorbeşte de discursul abstract şi personal, care ar constitui „istoria" subiectului, în fond altminteri exprimat decît discursul figurat. Opoziţia dintre cei doi termeni devine importantă pentru înţelegerea basmului fantastic, cu zmei şi zîne. Căci dacă aspectul prim conţine tematica, expunerea alegorică, miraculoasă, cu anumite calităţi conferite de ficţiune, formează basmul propriu-zis, anecdotica fantastică. Atît de puternică este această a doua latură, încît stratul ideologic — teme, idei etc. — devine ca şi inexistent, dispare în contextura fabuloasă. Hieroglifa simbolică şi jocul de panouri predomină, cu o logică a lor, ilustrînd, în esenţă, tocmai o temă şi o intrigă proprii fiecărui subiect.

O problemă ridicată de discursul fantastic este cea a adevărului, care depinde de însăşi înţelegerea basmului. Opinia ascultătorilor şi a cititorilor este că ceea ce aud ori citesc nu e decît „minciună", fantasme bine spuse ; dar în dosul fabulaţiei alegorice curge viaţa. Aşadar, prin discursul fantastic, constituit dintr-un univers imaginar, colportorul comunică auditorilor evenimente dintre cele mai spectaculoase, rod al unei puteri de fantazare cu care sînt dotate masele.

În funcţie de stil şi de limbaj, deci de atitudinea povestitorului faţă de materie, discursul, sau numai o parte din el, poate fi emotiv sau expresiv ori referenţial (cf. infra, § 24—26).

Capitolul I

UNITĂŢILE DISCURSULUI FANTASTIC

17. Motiv

Morfologic privit, discursul fantastic se compune din *motive* şi *motiveme*, cele mai mici diviziuni narative, din secvenţe episodice. Printr-un sistem mai complex de coerenţă, acestea duc la formarea de subiecte — variante — tipuri. O circumscriere a noţiunilor şi a funcţiilor lor în contextul basmului, deocamdată din perspectivă teoretică, ne va duce la o mai profundă şi nouă înţelegere a structurilor fantastice.

17.1. Dacă conceptul de „idee" dă sens temei, o colorează prin însăși atitudinea povestitorului, *motivul* constituie elementul narativ, nucleul constituent al povestirii. Acesta poate fi exprimat printr-o formulare generală: copii izgoniți de părinți, fata care naște în pustie, fetele sau astrele furate de zmei etc. Motivul, așadar, reprezintă o mai mică sau mai mare unitate narativă. După Max Lüthi, acesta ar fi „das kleinste Element der Erzählung" [51]. După alții n-ar fi vorba de unitate dimensională, ci de o unitate indisolubil legată de un mod de a gîndi și acționa, fiind deci o secvență prin esență epică, implicată subiectului:

„...Nu este o unitate elementară scurtă, de mică dimensiune... ci pentru că e general și schematic și prin aceasta capabil să servească de suport la numeroase opere care fac o materie, un subiect, analogice în ansamblu, dar diferențiate de fiecare dată prin detalii" [52].

Circumscrierea acestei unități infinitezimale prin raportarea la subiecte analogice, stabilind diferențe și similitudini, ni se pare importantă pentru înțelegerea mecanismului fictional din basmul fantastic. Căci mai mult decît în orice materie epică, în basm motivul și motivemele (unități narative indecompozabile) devin evidente prin caracterul lor itinerant. Avînd ca semn distinctiv aspectul circulatoriu, acestea devin astfel noi, dacă se poate spune, nu prin funcțiunea care e mereu aceeași. Este vorba de o înlănțuire coerentă în alt context fabulos. Ca atare, motivul nu poate fi conceput ca unitate izolată, cu tot caracterul itinerant.

Dacă funcțional un același motiv urmează cu necesitate să fie introdus în textura narațiunii fantastice, acesta variază sub aspect lingvistic ca înveliș plastic. Din cîte se va vedea ulterior, asemenea situații sînt numeroase. Povestitorul conferă prozei orale noutate continuă. Astfel, cunoaștem cum eroina care fuge din fața păcatului fuge travestită sub piele de măgar; dar în alt basm sub imaginea unui om de lemn sau metamorfozată într-o ființă etc. Același motiv apare îmbrăcat în altă materie fabuloasă.

17.2. În basmul folcloric se poate vorbi de motive: *a)* după *poziția* lor în cadrul subiectului; *b)* după *funcția* ce îndeplinesc în evoluția acțiunii; *c)* după *structura* sau conținutul lor. O analiză a acestor unități epice infinitezimale din asemenea perspectivă ne pune în situația de a descrie obiectiv basmul și a-l înțelege mai profund.

Ca în orice operă de artă, și în basme există *motive centrale*, pe care estetica germană le desemnează prin termenul de *Kernmotive*.

---

[51] Max Lüthi, *Das Märchen*, 2, Auflage, Stuttgart, 1962, p. 18.

[52] Z. Czerny, *Contribution à une théorie du motif dans les arts* in *Stil und Form probleme in der Literatur. Vorträge des 7. Kongress der internationalen Vereinigung für Moderne Sprache und literaturen*, in Heidelberg, 1959, p. 38.

Tema fundamentală, de care e asociat motivul central, se cere a fi luminată din perspective multiple. De aceea povestitorul face apel la motive *secundare* și *marginale*.

În basme mai sînt motive *inițiale* sau *finale*, ca și motive de *umplutură* (germ. *Füllmotive*), cu caracter vegetativ, diversionist. Cele din urmă apar sporadic și pot lipsi. O prospectare a funcțiilor pe care le îndeplinesc motivele în proza folclorică ni se pare de o importanță capitală. Asemenea preocupare ne situează în însăși esența basmului fantastic ca operă cu o anumită tehnică.

În această privință, amintim mai întîi observațiile făcute de Goethe și Schiller [53]. Ei susțin că motivul trebuie să împingă acțiunea *înainte (Vorwärtsschreitende)* sau să o dea *înapoi (Rückwärtsschreitende)*; apoi să o îndepărteze de țelurile ei; alteori s-o *întîrzie*, să-i lungească calea *(Retardierende)*, s-o lege de trecut, de epocă *(Zurückgreifende)*, după cum alte motive anticipează epoca *(Vorgreifende)*.

Dacă ultimele trăsături sînt proprii literaturii scrise, ele nu au nimic cu proza fantastică orală. Căci basmul, nefiind operă care să anticipeze, nu poate să fie legat de epocă. Dar motivele care să împingă înainte acțiunea pot fi identificate la fiece moment. Asemenea situație se remarcă cu deosebire în basmele narate „ascendent" sau în „trepte"; aici natura unui motiv cere cu necesitate introducerea altuia, expunerea făcîndu-se în salturi evidente. De asemenea și o dare înapoi a acțiunii, operată de către unele motive, este practicată de povestitorul popular, cu deosebire în basmele narate linear (cf. *infra*, § 38).

Tot ca o constantă tipică prozei fantastice se mai observă tendința vizibilă la colportor de a lungi povestirea prin acele motive fundate pe principiul trinității sau pe metamorfoză, așadar se produce o *întîrziere* a desfășurării acțiunii. A încerca să cureți basmul de asemenea excrescențe, inutile s-ar putea spune — cum au făcut unii autori ce au scris basme în stil folcloric —, înseamnă a-i denatura structura. Căci proprii sînt tocmai prin asemenea „întîrzieri", datorită repetițiilor și reluărilor (cf. *infra*, § 26.1.). Ele sînt cele care conferă ton folcloric basmului oral.

17.3. După structură sau natura epică, motivele pot fi *dinamice* și *statice*, în consensul celor dezvoltate mai sus. O asemenea natură e în raport și cu subiectul basmului și cu tipul din care acesta face parte. Astfel, un basm fundat pe ideea de aventură va face apel la motive dinamice. După cum altele, dezvoltînd teme particulare, cum ar fi basmele erotice, fac loc motivelor *statice*.

---

[53] Apud Elisabet Frenzel, *Stoff-und Motivgeschichte*, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1966, p. 22.

17.3.1. După poziții, motivele pot fi *inițiale* sau *corelative*. Ele mai pot fi *incipiente* desemnînd altceva decît *motivul inițial*. Căci, dacă cel din urmă are drept funcție să deschidă acțiunea printr-o formulă abracadabrantă, care să sugereze ideea de minciună a povestirii, motivul „incipient" devine grad, exprimă tema. Însuși motivul *corelativ* (babă cu trei feciori — împărat cu trei fete) are drept revers așezarea basmului pe o anumită structură epică, sugerînd evoluție și complexitate.

Dealtfel numai anumite basme și anumite motive prezintă asemenea caracteristică. Tipice pentru aceasta sînt povestirile bazate pe *binefaceri — recompense* sau *donațiuni*. Ele introduc în narațiune un *automatism* narativ, ascultătorii știind, și cu atît mai mult colportorii, că facerea de bine unor ființe ca : pește, corb, tăune ori unor lucruri neînsemnate : cuptor, poartă etc. aduce după sine recompense și ele neînsemnate la început : solz, pană, puf. Acestea însă devin instrumente miraculoase cînd eroului i se cer fapte imposibile, pe care numai prin intervenția donațiunilor le poate săvîrși. Motivele corelative devin, așadar, nu numai clișee ci și automatisme arhicunoscute.

Motivele *centrale* sau *fundamentale* mai sînt desemnate de estetica germană prin termenul de *Ordungsmotiv*[54]. Prin acesta vrea să se arate funcția estetică a motivului, de a constitui axul ordonator ce polarizează în juru-i orice detaliu, introducînd ordine care generează frumosul artistic. Motivele mai sînt și *finale*. Căci un basm, așa cum are motive ce declanșează acțiune, anunțînd evenimente în curs de dezvoltare ori introducînd eroi în scenă, posedă și motive care încheie subiectul. Dacă s-ar schematiza unele motive fabuloase, spre a se vedea poziția ca și funcția ori natura motivelor, s-ar ajunge la observația făcută mai înainte, anume că asemenea structură narativă este o operă de construcție și joc, stăpînită de o artă concepută ca procedeu.

În tot ce săvîrșește povestitorul, el este stăpînit de o tensiune epico-dramatică, care se reduce la o firească înclinare : de a alege și introduce acele detalii (motive sau secvențe mai mari) care spun ceva pentru tema și subiectul expus. Iar tot ce introduce trebuie să aibă acea poziție, structură și funcție potrivite unei logici a povestitului. Adică ele trebuie să fie de așa manieră îmbinate, încît să fie motivate fabulos și să nu creeze stridențe ori lîncezeală în acțiune.

Ca o concluzie la acest paragraf putem spune că :

— cele mai multe din motivele basmului fantastic au caracter itinerant ;

---

[54] R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale), 1934, p. 86 și urm. ; cf. idem, *Die Kunstform des Märchens*, în „Zeitschrift für Volkskunde", Berlin, 1937, p. 1 și urm.

— aceasta însă numai în sîmburele lor (în ideea epică), căci altminteri colportorii le reînnoiesc, imprimîndu-le culoare etnică; spaţiul geografic, profilul etnic şi peisajul etnografic al zonei în care motivul a ajuns, au o mare pondere;

— sînt şi motive specifice anumitor zone, cu puternic caracter inedit.

18. Subiect

18.1. Cu privire la acest aspect al basmului, folcloristul rus A. Veselovski susţine că „. . .o serie de motive alcătuiesc un subiect"; mai departe adaugă că în „subiect irup motive străine" ori că subiectele „s-ar combina între ele"[55]. Din asemenea formulări reiese că basmul n-ar fi decît un fenomen repetitiv, că subiectul ar fi o adiţiune de motive şi chiar fragmente mai mari. Ideea a fost dezvoltată şi de folclorişti germani ca K. Spiess[56], Friedrich von der Leyen[57] ori Antti Aarne şi întreaga şcoală finlandeză[58]. La toţi revine ideea că motivul ar forma o constantă de bază *(ein „Grundform")* a oricărui basm, ar constitui acel *Kernmotiv* care este, în definitiv, şi un *Ordungsmotiv*, adică o forţă ce imprimă unitate multelor secvenţe narative, armonie, un ton epic adecvat.

La o lectură a mai multor basme găsim şi situaţii cînd două sau mai multe subiecte se combină, sub forma unui basm conglomerat (cf. *infra*, § 42); după cum sînt şi motive care „irup" în altele, repetiţia fiind un fenomen constant în morfologia oricărui basm.

Şi totuşi concepem *noţiunea de subiect ca strîns asociată de temă.* Pentru noi numai acele motive cu o sumă de elemente şi secvenţe narative duc la profilarea unor „noi" variante care sînt străbătute de o temă şi idee. Altminteri simpla adiţiune devine haotică, artificială, cum se observă cu unele basme contrafăcute de autori obscuri sau spuse de povestitori neexperimentaţi.

18.2. Stith Thompshon, avînd în vedere structura formală a subiectelor, distinge două feluri de basme: *Basme simple* ("Simple Tale") şi *Basme complexe* ("Complexe Tale"). Cele dintîi ar fi poves-

---

[55] *Apud* V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Edit. Univers, Bucureşti, 1970, p. 18.

[56] Karl von Spiess, *Das Deutsche Volksmärchen*, Verlag Teubner, 1917, p. 37 şi urm.

[57] Friedrich von der Leyen, *Das Märchen*, dritte Auflage, Leipzig, 1925.

[58] Antti Aarne, *Leitfaden der vergleichen den Märchen forschung* Helsinki, 1913, F.F.C. 13.; cf. idem; *Vergleichen den Märchenforschundgen*, Helsingfors, 1908; Kaarle Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926; *Übersicht über einige Resultate der Märchenforschung*, Helsinki, 1939, F.F.C., 96.

tirile anecdotice și legendare, deci cele uniepisodice, cele din urmă basmele cu zmei și zîne (fantastice) — *multiepisodice*[59].

O analiză a structurilor ne-a dus la concluzia că unele dintre basmele cu zmei și zîne au subiecte mai simple. Ele au un singur erou care-și îndeplinește un destin al său, povestitorul complinind povestirea prin metamorfoză. Cu cîteva din ele am alcătuit un tabel sinoptic (nr. 2). O altă grupă, ceva mai complexă, implică noțiuni ca cea de „infracțiune" și de „răufăcător" (Jumătate-de-Om, Barbă-Cot). În unele din ele apare și noțiunea de „adjuvant" (tabelul nr. 3). În sfîrșit, o a treia grupă de subiecte o formează acele basme ce implică doi eroi, dintre care unul este „opozant"; supus la încercări, celălalt le trece cu succes, datorită adjuvanților săi etc. (tabelul nr. 4). Ca modalități de realizare sînt frecvente: *travestiul* și metamorfoza. Aceste subiecte sînt cele mai complexe.

Tot complexe sînt și *subiectele-conglomerat*, înscrise schematic sub forma unor „cercuri concentrice" (cf. *infra*, § 42). Fiecare din aceste cercuri reprezintă o secvență narativă, care, altminteri, circulă ca basm independent. Întrunirea mai multor unități ample de acest fel se face sub predominanța unei teme și idei fundamentale.

V. I. Propp afirmă că „...un subiect se transformă într-alt subiect prin înlocuirea anumitor specii ale fiecărui element cu alte specii ale aceluiași element". Aspectul bine sesizat va căpăta o mai profundă ilustrare în capitolul următor. Aici mai adăugăm doar că transformarea unui subiect în altul se produce nu numai sub egida „înlocuirilor". Este ceva mai mult: e vorba de o altă temă și idee fundamentale, care fac apel la material itinerant.

Propp mai adaugă, în continuare, la afirmațiile de mai sus că este sceptic în ceea ce privește studiul comparativ al subiectelor. „...Concluziile unui asemenea studiu vor fi greșite și șubrede"[60]. Autorul se referă la comparații de conținut. Dacă se iau în seamă însă unele concluzii privitoare la formele și funcționalitatea acestora, atunci metoda devine concludentă pentru asemenea latură. Acordăm acestor aspecte ale subiectului importanță majoră, definitorie. Căci observăm cum „pachete" de clișee ori agenți narativi circulă dintr-un basm într-altul, fără să devină stridente. Toate se asamblează perfect în alt subiect, după anumite reguli (cf. *infra*, § 19). Odată cu comutarea, ele capătă și funcții noi. Asemenea realități epice din sfera basmului fantastic vor deveni mai clare într-un paragraf următor cînd vom dezbate subiectul-variantă.

---

[59] Stith Thompshon, *The Folktale*, New York, 1946.

[60] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, traducere, București, Edit. Univers, 1970, p. 30, 65, 106, 120.

18.3. *Subiecte noi.* În altă parte a studiului de față arătam că proza folclorică, veche de cînd lumea, ia profiluri noi în funcție de societate și de epocă. Faptul se concretizează sub forma unor subiecte noi.

Dacă în secolul al XIX-lea, în plin romantism, actanții-eroi principali sînt împărați și zîne, iar opozanții zmeii ori alte ființe monstruoase, în epoca realismului literar românesc, de la începutul secolului al XX-lea, locul acestora e luat de „boier", de „stăpîn", de „preot" etc. „Izgonirea" nu se mai face în urma unei infracțiuni comise, ca cea a „camerei interzise", ci avem de-a face cu o izgonire în datele luptei de clasă.

18.3.1. Luăm ca exemplu basmul *Zîna apelor (65)*. Autorul, un povestitor țăran ardelean, începe astfel nararea: „Pe vremile, pe cînd iobăgia era grea, trăia un om sărac într-o colibă din pădurea domnească" (p. 41).

Avem de-a face, din cîte se vede, cu o temă nouă. O primă infracțiune: pădurarul este bătut de „domn", adică de stăpîn, pînă e omorît. Pe copil îl izgonește: „Cară-te de aici, mergi în lume și te ține cum poți". O a doua infracțiune, egală ca valoare epică cu izgonirea fetei ori a fiului care au nesocotit interzicerea; cel izgonit plecînd, el nu mai ajunge pe „tărîmul celălalt" și nici la un „sihastru", ci la un pescar sărman (povestitorul este atent la o ambianță fabulativă potrivită). Pescuind, prinde o mreană > zînă > soție, ce face ca în locul colibei să apară un palat strălucitor.

Fundalul epic rămîne însă cel inițial: stăpînul are „biriși", pe care-i bate, fiindcă întîrzie la lucru, admirînd palatul ridicat ca prin minune în poiana din pădurea sa. O infracțiune reală ce are rostul de a dezarticula echilibrul narativ stabilit. Chemat de acesta să dea socoteală cum de și-a făcut palat pe moșia sa, nici una, nici două, eroul e pus la încercări, în maniera basmului fantastic clasic: pădurea să fie tăiată și să semene mălai; să planteze vie și să-i aducă struguri; bivolițele să fete și să-i aducă lapte.

Stăpînul nu e decît un *substituient* al împăratului ori al unei monstruozități (Jumătate-de-Om etc.), iar fiul de iobag — fiul mic năzdrăvan. În basmul în discuție apare drept adjuvant Dumnezeu, care-l ajută să realizeze cele cerute.

O ultimă încercare, pe care o putem socoti culminantă: „boierul" îi cere să invite pe Dumnezeu la masă > i se servește drept friptură copilul abia născut > boierul plesnește de supărare. Și odată cu el „iobăgia a căzut"; iar cel dintîi care a scăpat de iobăgie a fost Alexandru cu muierea lui, cu „zîna apelor" *(57)*.

Nu numai prin temă și idee (reafirmată în final), prin eroi — deci prin structura narativă —, subiectul basmului se înscrie în șirul

celor realiste. Alura fabuloasă conferită de povestitor nu servește decît de ramă unui conținut inedit. Avem de-a face cu un subiect nou prin temă — idei și unele episoade reale —, toate grefate pe o schemă clasică.

O temă și o idee de aceeași natură sînt dezvoltate într-un basm ca *Voinicu Parsion (66)*. Cei trei feciori ai unui bătrîn neputincios găsesc cu greu de lucru ; celui mic, căruia nu i se ivise nimic de lucru, îi dă o bucată de pămînt însuși Dumnezeu !

Povestitorul adoptă, față de noua temă, atitudinea multor povestitori : evocă cu mult talent spațiul etnografic arhaic ; terenul păduratic, necultivat, întîlnit cu deosebire în basmele *Tinerețe fără bătrînețe (1)*, capătă aspect civilizat ; este defrișat, arat, semănat cu ajutorul unui cîine. Se obțin roade bogate. Vine o pasăre măiastră-zînă și fură un spic. Acesta este elementul declanșator pentru o acțiune de cea mai tipică factură fabuloasă. Subiectul, după această expoziție în ton realist, tipic începutului secolului nostru (colecția a apărut în 1908), dezvoltă segmentul zînă > soție de muncitor > pierderea acesteia > redobîndirea ei > conviețuirea într-un plan uman.

Basmul constituie un bun exemplu de reînnoire a subiectelor, o meșteșugită împletire a multelor episoade de cea mai autentică fabulă fantastică, mărginită totuși de o ramă reală. Căci motivul chiar în partea ultimă aduce cîteva aspecte de asemenea natură. Fiul de muncitor sărac ajuns în palatul împărătesc, trăind într-o atmosferă „de basm", simte dorul casei bătrînești. Își ia soția și-și revede neamurile, petrece cu ele ca la orice întrunire între rude ; dar o infracțiune se produce : soția-zînă își recapătă prin vicleșug aripile și pleacă. Căutarea nevestei „fugite" se face din sentimente umane, doar mijloacele sînt fabuloase. Cele două planuri — real + fabulos — sînt bine conexate, subtil împletite de către povestitor. Însuși limbajul rămîne cel pictografic, al folosirii imaginilor tipice prozei fantastice.

18.3.2. Un subiect de altă natură și pe care îl socotim că marchează o etapă nouă în evoluția prozei fantastice este *Fata popii cu stem (47)*. Motivul frecvent înfățișează tema incestului. Cel care iubește pe fie-sa, cu care vrea să se căsătorească, nu mai este un împărat, ci preotul. Fata, ca să scape, fuge. Ajunge mai întîi nu la curtea împăratului, ci la niște muncitori, agent narativ nou. Aceștia ajută pe eroină într-un chip nemaiîntîlnit în basm : fac din lemn un chip de om, în care fata de preot se ascunde și, în modul acesta, ajunge la palatul împăratului și se căsătorește cu fiul acestuia.

O infracțiune, asimilată cu a oricărui opozant răufăcător, este a preotului care omoară copiii fie-sii. Infracțiunea, am spune, este

pe linia prozei fantastice. Noutatea ei constă în faptul că mama și-ar fi omorît copiii. De ce? Nu ni se spune, conflictul povestirii rămînînd nemotivat. Izgonită, se ascunde în pielea unui măgar și se trezește într-un palat în care totul vorbea. Povestitorul încheie cu episodul lingurilor furate (cf. *infra*, § 31.1.), prin care se comunică nevinovăția fetei.

Spuneam că prin asemenea basm proza folclorică înregistrează o etapă nouă, căci în structura lui apar nu numai episoade, teme și idei noi, izvorîte din societatea în care basmul circulă, ci și un limbaj nou. Expunerea păstrează încă numeroase imagini criptice, de natură pictografică. Dar basmul pierde caracterul lui de montaj cinematografic. Ajunge într-o fază a unei expuneri narative de roman senzațional, de nuvelă criminalistică romanțioasă.

Ce mare importanță are „ideea" la configurarea de variante în proza fantastică se observă în basmele *Zîna Munților* (*15*) și *Găinăreasa* (*26*).

Incidentele inițiale : în cel dintîi, fiul mic e îndrăgostit de zînă metamorfozată în turturică, pe cînd în cel de-al doilea, tatăl incestuos, care vrea să se căsătorească cu fiica, o hotărește pe aceasta să fugă. Ideea căsătoriei, care obsedează ambele ființe, determină pe cele două să intre „găinărese" la curtea împăratului, ca în felul acesta să se căsătorească cu fiul de împărat.

18.3.3. Dar înnoirea subiectelor se face și sub predominanța altui mediu social și îndeosebi a mentalității moderne a povestitorilor (ca și a publicului ascultător), care vor ca în basme să vorbească despre o lume a epocii lor. Aceasta este încadrată în limitele unor scheme fabuloase tradiționale. Cităm un exemplu dintr-o colecție inedită de basme argeșene : *Ion Nebunu*[61].

Recrutat, fiul unei bătrîne e pus de sentinelă la „poarta împăratului". Eliberat după 7 ani, e chemat „cu telefonu", deoarece i-a fost furată fiica, iar Ion trebuie să i-o găsească. Drept *adjuvanți* i se dau un maior, doi căpitani și un regiment de ostași. Ajunge pe tărîmul celălalt. Cum? Taie calul și se vîră în corpul acestuia, iar peste noapte vine „o pasăre", o vîlvă; a băgat ciocu-n cal și l-a luat pe tărîmul de sus. (Aa Th. 537). Eliberînd fata, o trimite pe tărîmul de jos, iar căpitanul și-o oprește de soție. E scos afară de o pasăre, căreia — drept recompensă — îi promite ce are mai scump acasă. Fata salvată, care a refuzat să se căsătorească cu căpitanul, lovește cu un colac (Aa Th. 409 A) pe Ion, care între timp ajunsese slugă la împărat. Episodul e tratat în spirit modern. Văzîndu-l, fata îi spune :

„ — O, fire-ai al naibii, fă-te cum ai fost".

---

[61] Gheorghe Vrabie, *Basmul cu Soarele și fata de împărat*, București, Edit. Minerva, 1974, p. 140.

Dădu cu fulgu și se și făcu băiat de 18 ani. „Atunci a luat-o și-au făcut nuntă". Iar cînd vine pasărea de-i cere copilul (ce avea mai scump), soția îl îndeamnă:

„ — Ioane, sîntem tineri și mai facem noi copii; dă-i-l, că dacă nu i-l dăm ne mănîncă pe noi".

La subiectul nou creat, am indicat infracțiunile clasice, universale în proza folclorică, înnoite de o mentalitate modernă, cu material luat din societatea contemporană. Combinarea de motive, armonizată cu o temă și idei noi, este izbutită.

18.3.4. Asemenea situații întîlnim și în unele subiecte dezvoltate de povestitor în scopul de a ilustra o idee foarte nouă, ca *șomajul* (frecvent într-o vreme chiar în lumea țăranilor). Un moșneag avea trei fii. Cel mic, plecat, se întoarce acasă cu mîna goală: nu găsise nimic de lucru (o imagine și o dramă a șomerului, frecvente într-o epocă). Cele petrecute nu par a fi întîmplătoare, căci discuția pe această temă se duce în felul următor: „...n-am căpătat de lucru pe ziua de azi, o să merg la pădure..." etc.; dar un bătrîn întîlnit (Dumnezeu) îi ripostează: „...să vii tu la plug la mine... îți dau grîu să sameni și plugul cu vitele să ți-l ari".

În asemenea început nu găsim nimic extravagant, totu-i real, cu caracter de discuție cotidiană, într-o vreme cînd țărănimea n-avea pămînt.

Dar fabula mitologică nu întîrzie. Povestitorul introduce mai întîi un cîine, care căra tot ce lăzuia (tăia spinii); apoi holda are spice de grîu de aur; făcînd grămezi de grîu, peste noapte vine o pasăre mare de fură grîul; o lovește și-i rupe aripa. Umblînd după ea, vede departe un foc mare. Se duse să ia și el foc, și cînd colo ce vede? „Acolo era un uriaș mare încolăcit pe lîngă foc ca un șarpe. De frică, își luă inima în dinți și se băgă în mîneca sumanului acestuia"; și cum era obosit „pe loc adormi ca mort". Uriașul îl ia în brațe și-l duce acasă. Pagina în care se descrie traiul celor doi este admirabilă (*66*,55).

Se observă la povestitor o rară limbuție în a fantaza, creînd situații fabuloase, care n-au nimic de-a face cu vreun rest din mitologia antică. Totul este dilatat la dimensiuni hiperbolice, printr-o prismă modernă. Nararea continuă în acest sens fantastic. Ducîndu-se la tăul cu lapte dulce, fură aripile unor zîne ce se scăldau și se întoarce la uriaș cu zîna ce-i devine soție. Prinzîndu-l dorul, pleacă cu zîna acasă; dar aceasta își ia aripile și zboară. Plecînd s-o caute, Parsion dă peste fiarele pădurii, apoi peste cetatea nevăzută, cu multe bidigănii (păsări), între ele fiind o crăiasă a păsărilor; mai departe, dă peste „o urieșiță groaznică cu cap mare ca buhele, dar cît o bute de cincizeci de vedre de mare". Aici mai vede o *presură* cu un spic de aur în gură; se dădu peste cap și „se făcu nevastă cum fuse".

Am rezumat prin cuvintele de bază din basm, indicînd toate elementele componente ale subiectului, modalitatea sugerînd întru totul un strat real de viață, am spune nouă, armonizat cu stratul „mitologic".

Povestirea e o creație a unui povestitor, care dă dovadă de multă putere de fantazare, legenda nefiind antică și nici constituită din „rămășițe" din alte epoci de viață umană. Este nici mai mult, nici mai puțin, un subiect nou de basm, realizat printr-o perspectivă modernă.

18.4. *Variante*. Aspectul formează o nouă față a subiectului, căci, din cîte se știe, opera folclorică nu poate exista ca *unicatum*. Numai varierea ei, deci înregistrarea de forme, conferă caracter folcloric și basmului.

Astfel că întrebări ca următoarele: *în ce* constă procesul varierii subiectelor povestirii fantastice, *care* sînt aspectele noi ce se adaugă, *cum* se armonizează ele cu prototipul, *prin ce* se apropie sau se depărtează de acesta, solicită răspunsuri nu ușor de dat. Singură analiza morfologică a mai multor texte, așezate în paralel, ne va pune în situația de a putea trage niște concluzii pertinente.

Ca metodă: vom selecționa în unități infinitezimale acele subiecte ce ne vor putea oferi posibilitatea comparării lor, spre a stabili asemănări și deosebiri; ca apoi, pe baza lor, să facem o operație sintetică, scopul ultim al investigării fiind de a circumscrie profilul narativ al mai multor forme la aceeași temă și la același subiect.

O analiză morfologică au făcut și unii dintre reprezentanții școlii finlandeze, îndeosebi: Antti Aarne, Kaarle Krohn. Scopul cercetării lor era însă ca să stabilească spațiul geografic și forma primordială („Urform") a unor motive. Asemenea operație a făcut și V. I. Propp, cu ținta de a stabili doar funcțiile personajelor, lucrare ce a fost încununată de succes.

Prin descompunere, noi dorim să pătrundem în mecanismul structurilor fabuloase. Fluctuația ce se observă la parcurgerea mai multor subiecte, concretizată în: a) *deplasări* de motive dintr-o parte în alta; b) *amplificări*, pe de o parte, iar pe de alta c) *simplificări*, *reducții*; d) *substituiri* sau *asimilări*, constituie secretul genezei și valorii artistice a basmului cu zmei și zîne.

Toate aceste mișcări se fac prin ceea ce unii cercetători numeau asocieri, uitare și alte fenomene de memorie? (Kaarle Krohn); sau se produc sub predominanța unor legi epice? (Olrik); ori a funcțiilor pe care le au personajele? (Propp). Ar fi greșit să facem abstracție de toate aceste aspecte care pe undeva se întîlnesc în orice nouă variantă a unui motiv.

Noi socotim însă că întregul mecanism fluctuant al basmului fantastic este un rezultat *al puterii de creație care*, *în ultimă instanță*,

se reduce la organizarea de episoade (motive), la compoziţie. Configurarea formală a unui basm spus de cineva se face nu avînd în minte un subiect, pe care-l repetă colportorul. Este falsă această opinie. Un subiect ştiut de mai mulţi se spune de cel în stare să-l înfăţişeze în formă atrăgătoare. Ceea ce domină pe povestitor nu e subiectul „ştiut" şi nici o sumă de „legi". Acesta are rolul mînuitorului de păpuşi (clişee), de eroi, cărora le distribuie roluri, prin prisma a ceea ce doreşte să sublinieze ca temă şi atitudine de viaţă artistică (şi socială). Astfel că „plăcerea" de a povesti a unora *nu* este gratuită ; a spune basmul nu este numai simplă plăcere de a fantaza, de a spune „minciuni". Povestirea formează o preocupare serioasă, gravă, cînd cel distins cu această calitate e stăpînit de modele formale şi o tehnică a narării, de idei sau atitudini faţă de materialul tradiţional, dar şi faţă de viaţă şi artă. E stăpîn pe o sumă de *procedee* tipice genului, el fiind un „specialist" în debitarea basmului.

18.4.1. *Tinereţe fără bătrîneţe (1)* este un basm propriu românilor. Motivul principal — universal (Aa Th. 409 B) exprimă tema *copilului care plînge în pîntecele mamei* şi căruia, ca să tacă, i se făgăduieşte fiinţă supranaturală. Modul cum este încorporată tema în cîteva subiecte din proza noastră se poate spune că, la români, evoluează într-un sens original. Ne oprim la trei variante din regiuni diferite: Muntenia (Bucureşti), Banat, Muntenia (Ilfov) :

Ispirescu (*1*)		Catană (*68*)		Stăncescu (*45*)
a. Copilul plînge înainte de naştere	⟶	idem		—
b. I se făgăduieşte tinereţe	⟶	idem (zîna florilor)	⟶	împăratul doreşte tinereţe
c. Eroul pleacă în căutare (pe cal năzdrăvan)	⟶	idem	⟶	fiul mic pleacă
d. Ajunge pe moşia Gheonoaiei, Scorpiei	⟶	la moş cu albine în coşniţe de aramă, argint, aur — *donaţiuni*	⟶	la Sf. Luni, Sf. Sîmbătă — *donaţiuni*
e. Se căsătoreşte cu zîna	⟶	ajunge la Rozuna (zînă)	⟶	la fîntîna Sticlişoarei
f. Interdicţie (să vîneze pe moşia vecină)	⟶	idem (în odaie)		—
g. Comite infracţiunea	⟶	idem	⟶	idem (ia apă)
h. E nevoit să plece, făcînd drumul întors	⟶	eliberează zmeul	⟶	un zmeu şchiop simte
i. —		răpeşte pe Rozuna		—

j. —		e urmărit de zmeu	⟶	idem
l. —		face uz de donațiuni (căpăstru)	⟶	idem (pieptene, gresie)
m. —		—		Sf. Sîmbătă — adjuvant
n. Ajuns la palat, moare fiind bătrîn	⟶	se căsătorește cu zîna	⟶	împăratul devine tînăr, eroul se căsătorește cu zîna

Din schema de mai sus reținem cîteva fenomene ce caracterizează procesul de variere în proza fabuloasă :

— cele trei basme păstrează *motivul-intrigă*, formulat *ab initio:* obținerea tinereții ;

— subiectele acestora variază în conformitate cu aspectele exprimate de intrigă : într-unul este vorba de obținerea tinereții ca abstracțiune (traiul din palatul zînelor) ; într-altul de răpirea ,,Rozunei, zîna florilor'' și deci acțiunea se încadrează unui basm de asemenea tip ; în sfîrșit, ultimul (*45*), împăratul dorește ,,tinerețea''. Rezolvarea acestei dorințe de către fiul cel mic se încadrează unui basm fundat pe aventură (donațiuni + zmei + obiecte miraculoase) ;

— din această cauză argumentele narative variază ; aspectele tematice cer *comutarea* unor secvențe conforme cu natura lor ; de unde decurge un limbaj poetic și modalități de combinare diferită, egală cu natura inedită a fiecărui subiect în parte ;

— toate asemenea realități impun structuri narative diferite, conforme cu natura aspectului tematic. Motivul prim este un basm *bivalent* (cf. *infra*, § 39.7) cu indici narativi paraleli, ca întindere fiind mai redus ;

— celelalte două capătă o amplificare conformă cu tema ;

— deși variabile ca structură, motivele au poziții și funcții similare ; exprimarea fabuloasă este numai în aparență variabilă, în fond motivele au aceleași verigi narative, tipice prozei fantastice : *intriga* (a—b) ; eroul *pleacă* (c) și *ajunge* (d), rezolvă, comițînd *infracțiune* (e—g) ; *deznodămîntul* (h) ; în ultimele două: eroul luptă, face uz de donațiuni, învinge (i—l) ; sfîrșitul fiind fericit (n).

18. 4. 2. O analiză comparativă similară dorim să facem pe seama a trei basme la tema: *transformarea fetei în bărbat* (tematica are o ușoară apropiere de tipul Aa Th. 512). În spațiul românesc, aceasta însă capătă o dezvoltare cu totul proprie.

Punerea în paralelă a subiectelor, atît de iubite de masele noastre de ascultători, ca *Ileana Sînziana (2)*, *Din fată — fecior (56)* și *Irimia (50)*, arată în chip evident tendința de *amplificare* sau *reducție*, ca și de *deformare* (vezi schema de mai jos).

2 (Ispirescu)		56 (Pop Reteganul)		50 (Irimia)
a. împărat trimite fată în loc de băiat	⟶	împărat dorește ca fetele să umble în lume		—
b. supuse la încercări de către tată, fata mică cîștigă	⟶	idem		—
c. ajută pe unul din cei doi zmei — donațiuni (cal năzdrăvan)	⟶	idem (balaur — cerb) — lădiță	⟶	fecior face bine lupului, corbului
d. Mama zmeului se îndoiește dacă I. este băiat	⟶	—		—
e. găsește cosiță de aur	⟶	idem (pană de rață)		—
f. încercări : să aducă cosița	⟶	idem (rața)		—
g. să aducă pe I. C.	⟶	idem	⟶	o îndrăgește pe I. C.
h. ca s-o răpească — momeli (bijuterii)	⟶	idem (căruță)		—
i. I. C. răpită	⟶	idem		—
i'. urmărirea de către Zmeoaică		—		—
j. altă încercare : herghelia	⟶	idem	⟶	idem (păzește iapa) — ajutor donatori
l. alte momeli : piei de bivol	⟶	idem		—
m. altă încercare : Vasul de botez	⟶	feredeul de la Sf. Soare		—
n. blestemul : din fată — băiat	⟶	idem		—
o. baie fierbinte — în lapte	⟶	idem		—
p. căsătorie	⟶	idem	⟶	idem

Forma primordială a acestui tip o constituie basmul lui Ispirescu, celelalte două orientîndu-se după acesta. Varianta din Transilvania *(56)* dezvoltă subiectul foarte apropiat de cel citat. Se produc totuși unele modificări de structură, în aparență formale. Ele aduc însă după sine modificări în limbajul plastic, comunicînd despre o altă lume. Astfel capătă nou profil episoadele *c*, *d*, *e*, *f*, *h* și *m*.

Substituirea episodului *c*, adică eroul ajută, în loc de zmeu, pe balaur să înghită cerbul, devine fundamentală pentru structura poetică a basmului. Subiectul nu mai este al unei povestiri cu zmei,

ci al unuia cu balauri. Povestitorul, în loc să-i poarte pe ascultători într-o lume cu ființe hidoase, cu care să lupte, străbate împărăția șerpilor, primește în dar lădița miraculoasă etc. Firul povestirii e altul, ca și limbajul poetic. Determinarea funcțiilor personajelor și stabilirea lor la un anumit număr constituie o operație prețioasă pentru morfologia basmului și caracterului lui formal. În cazul de față, desigur că „zmeu” și „balaur” au valoare egală. Eroul face bine unuia din ei. Se va zice indiferent cui, e o aceeași funcție pe care o reprezintă.

Ea devine însă fundamentală pentru structura artistică a subiectului.

În povestirea ardeleană lipsește episodul i', adică urmărirea eroului de către zmei. Era și firesc. O cerea structura logică a acțiunii bazate pe altceva. Însăși substituirea vasului de botez prin feredeul pe care-l răpește de la Sf. Soare cadrează cu întreg limbajul plastic al variantei.

Substituirea, ca și absența, unor episoade se face, așadar, conform cu noua structură artistică. Ar fi greșit să susținem că la mijloc este vorba de memorie sau fantezie. Un clișeu înlocuit cu altul, acesta din urmă vine cu întreaga-i structură plastică, modificînd profund subiectul, căruia îi conferă în felul acesta originalitate.

18. 4. 3. De ce mare importanță sînt temele și motivele fundamentale în configurarea a noi subiecte, vom vedea din analiza altor două basme, *Porcul fermecat (5)* și *Petrea Făt-Frumos și zînele (78)*.

Ispirescu (5)		Sbiera (78)
a. împărat cu trei fete	⟶	femeie cu băiat
—		b. cioară fură nucă
—		c. urmărind, ajunge la uriaș
—		d. la doi bătrîni orbi
—		e. prin momeli obține vinele furate de zîne
f. infracțiune (cameră interzisă)	⟶	idem
g. fata mică = căsătorie cu porc	⟶	cal de aur — cîștigă pe fata de împărat
h. porcul-prinț	⟶	cal de aur în piele de urs — poiată strălucitoare
i. infracțiune (pielea de foc)	⟶	idem
j. blestem (cercul plesnind să nască)	⟶	idem
l. pleacă și ajunge la Sf. Soare, Lună, Vînt	⟶	idem (la Sf. Miercuri, Luni, Vineri)
m. donațiuni : oscior de găină	⟶	idem (vîrtelniță, furcă de aur)
n. ajunge într-o zonă stranie	⟶	ajunge în camera împăratului (devenit împărat)
o. regăsește soție — copil	⟶	îi atinge cercul, soția naște
p. soț — soție reîntîlniți	⟶	idem

S-ar părea că al doilea subiect e străin de cel dintîi, aceasta numai în aparență. Prin temă ele reprezintă un același tip: soția blestemată să rătăcească pînă și-o răscumpăra greșeala. Argumentarea ei se face însă, în mare măsură, prin alte episoade. Într-o primă secvență (a—e), povestitorul dezvoltă un motiv cu circulație mai restrînsă; ca apoi, comițînd infracțiunea (i) — aruncarea pielei de porc pe foc —, incidentul devine decisiv pentru subiect; acesta aduce după sine blestemul (j) și plecarea eroinei spre a-și ispăși păcatul (m, n). Sfîrșitul este și el similar: regăsirea celor doi: soț→soție (copil) și reînnodarea firească a firului vieții.

Cele două povestiri se apropie nu numai prin temă, ci și prin idee, adică tocmai o elogiere indirectă a dragostei dintre soț — soție, a vieții de familie. Însuși subiectul rămîne în verigile principale aceleași, doar că argumentarea episodică diferă. Avem de-a face cu alte structuri lingvistice, care îndeplinesc aceleași funcții.

18.4.4. Altă perspectivă de înțelegere a structurilor artistice oferă o scurtă analiză a basmului *Omul de piatră (10)* în comparație cu *Împăratul împietrit (87)*.

Subiectul celui dintîi este orientat pe tema dragostei dintre frații de cruce (omologi). Are o schemă stabilă, bine conturată, motivul principal lăsînd a fi observat abia în final. Infracțiunea constă în pătrunderea fratelui omolog în camera soției fiului de împărat, care, bolnavă, avea să fie stropită cu „lacrimi de turturică". Ros de gelozie, celălalt vrea să-l omoare; dar el povestește o secvență cu o formulă ce avea să-l transforme în „om de piatră". Fiul de împărat, aflînd adevărul prin însăși formula ascultată, ca să-l reînvie, își taie copilul și cu sîngele acestuia unge stana de piatră care revine la viață. Ideea devine gravă. Iar așa cum este încadrată într-o ambianță fabuloasă, ea trezește interes, comunicînd despre o concepție de viață mai particulară.

În cel de-al doilea basm, ideea, ca și modalitățile de exprimare, capătă *deformări* grosolane. „Trei catane" dau peste o cetate cu „zid de piatră și cu porțile de piatră", iar înăuntru sînt „toate împietrite". Apare o „măgăreață" ce le spune că a fost un împărat puternic, care, nețiinînd seamă „nici de oameni, nici de Dumnezeu", „l-au prefăcut pe dînsul și toată țara lui în piatră". Îi avertizează ca să aibă o ținută morală desăvîrșită, că altfel o pățesc și ei:

„Dară catanele, pătrunse de frumusețea lor, au vrut să se culce cu dînsele. Atunci îndată au împietrit ei în pat, iar ele s-au făcut nevăzute" (*88*, 198).

Subiectul este lipsit de relevanță tematică, devine o expunere anecdotică senzațională.

Din analizele întreprinse mai sus rezultă că avem de-a face cu un nou subiect-variantă atunci cînd:

a) aceasta păstrează tema și ideea comună cu prototipul și deci, cu toată deosebirea de argumentare a intrigii, și ea aceeași, noua povestire are comun trăsătura fundamentală;

b) alteori tema și ideea se pulverizează, dispărînd chiar; noua povestire trece drept variantă a subiectului de bază prin materialul episodic. Astfel că noțiunea de variere este în dependență de cel puțin una din coordonatele fundamentale ale prozei folclorice; fie materialul episodic, fie stratul ideologic, care, chiar cînd se pulverizează, mai păstrează unele aspecte tematice (ca în cazul basmului *Irimia*);

c) sînt și situații neutre. Există narațiuni desprinse de stratul ideologic, circulînd ca povestiri legendare sau mitologice. Este cazul basmului *Serilă—Mezilă și Zorilă (70)*. Celor trei monstruozități, ca fii ai unei vrăjitoare, li s-au conferit calități miraculoase: unul vede tot, altul trece peste tot, iar al treilea luptă și învinge, are forță. Datorită acestor funcțiuni se poate cu ușurință închega o povestire, fragmentul funcționînd independent. Segmentul este întîlnit într-un basm mai complex *Zorilă Mireanu (43)*. Cel dintîi se va fi desprins dintr-un asemenea subiect complex? Sau va fi circulat independent, spre a fi integrat celui din urmă? Nu se poate spune nimic sigur. Decît doar că logica ne indică mai degrabă o dezlegare a întrebării prin prisma ultimei situații. Ceea ce devine important în întreg acest proces de restructurare este tendința către *folclorizare* a inșilor dotați cu spirit inventiv. Aceștia manifestă, mai mult decît în sfera cîntecului bătrînesc, o vădită înclinare către joc și construcție inedită, fantezia fiind la largul ei.

19. Reguli de asamblare a unităților narative

Arătam în alt paragraf (§ 3) caracterul de improvizație al basmului. Chiar și în epoca noastră, cînd ascultăm un bun povestitor, observăm cum acesta își organizează pe loc subiectul. Stăpîni pe o tehnică a narării (avînd în minte „modelul”, schema), bășmuitorii „inventează” subiecte, introducînd ori lăsînd la o parte unele secvențe, combinînd de așa manieră, încît povestirea să ilustreze cît mai bine tema și ideile pe care acesta le are în minte. La mijloc este vorba de o libertate îngăduită de însăși natura subiectului, de care cei mai mulți fac uz și chiar abuz. Totul este ca povestirea să aibă logică, panourile glisante să fie asamblate în cea mai perfectă ordine, să nu creeze nonsensuri.

B.P. Hasdeu sesiza și el procesul, în urmă cu un secol, prin ceea ce numea „atracție moleculară" între părțile aceleiași povestiri: „. . .Cîte basmuri deosebite prin sorginți nu s-au cusut cu dibăcie într-un singur basm" [62].

19. 1. La descompunerea și stabilirea unor narograme tipologice (cf. *infra.*, partea a IV-a) s-a constatat că subiectul basmelor este, în ultimă instanță, și adunare aritmetică (bazată pe un strat ideologic) de motive și secvențe narative. Avînd caracter *itinerant*, acestea sînt supuse unui continuu proces de asamblare, prin *comutare* și *integrare*. Așa cum în vorbire un subiect implică un predicat, iar propoziția și fraza devin formulări definite, un sistem de semne care sînt corelate în vederea comunicării, tot așa se petrec lucrurile și cu povestirea fabuloasă. Mulțimea de „panouri prefabricate", suma de nuclee narative, chemate la viața artistică, sînt de așa manieră orînduite, încît ele duc la constituirea unui organism în stare să comunice ceva pe plan ficțional. Comunicarea se face nu la întîmplare, ci după anumite reguli, hieroglifa fabuloasă fiind semnul tipic al artei basmului.

19. 2. O primă regulă fundamentală de funcționare a sistemului de relații între părțile componente ale basmului este *pertinența* sau *compatibilitatea*. Fenomenul a fost semnalat de către lingviști pe seama vorbirii [63] și chiar pe seama modei ori altui fenomen social [64].

În virtutea unei logici proprii prozei fantastice folclorice, colportorului i se îngăduie ca, preluînd din depozitul de prefabricate, să introducă în corpul povestirii sale orice secvență socotită de el utilă subiectului. Aceasta însă cu o condiție: ca ea să răspundă unor necesități funcționale interne. Căci orice nouă secvență integrată unui subiect urmează să devină coerentă întregului.

Vom da ca exemplu de neaderare completă un segment principal din basmul *Busuioc și Musuioc*. Tema dezvoltată e a fraților omologi *(10)*, născuți deodată de către împărăteasă și bucătăreasă (în urma cojilor de măr mîncate de ambele). Povestitorul basmului citat, aflat sub predominanța acestui tip, rezolvă argumentația fabuloasă a temei, artificial, nemotivat. Izgonită în pustietăți, fiica naște un fiu. Fiindcă subiectul solicita și pe al doilea, pe fratele omolog, „. . . trecu ce trecu, și se pomeni că iar e însărcinată și, după puțintică vreme, mai născu un băiat" (*46*, 190).

Evenimentul absurd nu se încadrează într-o logică a basmului. Este drept că povestitorul are deplină libertate în a face uz de orice clișeu, dar cu o rezervă: *ca detaliul să fie solicitat de un altul* sau *de*

---

[62] B.P. Hasdeu, în *Ochire asupra cărților poporane*, introducere, *Cuvente den betrani*, vol. I, p. XVII, București, 1879.

[63] Cf. A. Martinet, *Elements de linguistique générale*, Guethner, 1960.

[64] Cf. I.B. Fages, *Comprendre le Structuralisme*, Privot Editeur, 1967, p. 45 și urm.

o cauză anterioară. Cu alte cuvinte, evenimentele să se înlănțuie într-o ordine firească, ceea ce nu se petrece cu exemplul celălalt.

Într-un alt basm *(67)*, citatul segment este configurat narativ altminteri. Eroul fiind omorît de zmeu, mama înghite un bob de piper și naște pe fratele acestuia, pe Pipăruș, care pleacă să-l găsească. Îi descoperă capul într-o parte și-l așază la loc, lipindu-l de trup, apoi „. . . scoase din traistă un suflet și îndată învie pe *Urmă galbină*" (p. 69). Argumentația epică devine de data aceasta mai plauzibilă, pe linia unei logici a prozei fantastice, decît în exemplul celălalt. Asemenea incidente conferă pitoresc povestirii. Oricît de absurde ar părea, ele devin compatibile în înlănțuirea fantastică, deoarece un eveniment justifică și implică pe altul. Povestitorii parcă țin seama de o regulă adînc intrată în conștiința lor artistică: orice incident sau motiv, care este introdus în basmul folcloric, trebuie să fie determinat de ceea ce-l precede.

19.3. Găseam artificios detaliul din exemplul anterior *(10)*, deoarece nu era susținut de o logică a fantasticului din basmul folcloric. Se poate vorbi în asemenea caz de o *incompatibilitate* a unor asemenea incidente. Citām în acest sens basmul *Luceafărul de ziuă și Luceafărul de noapte (33)*. Este un subiect fundat pe scheme arhicunoscute: fratele de cruce omorît (cîinii — ființe ajutătoare, zmeul sau Muma pădurii antropofagi), fratele omolog (prin similitudine fizică) e luat drept soț. Acestea toate ar fi trebuit dezvoltate și în basmul citat. Dar povestitorul face abstracție de ele, enunțîndu-le doar. Astfel ajuns în pădure și făcînd foc, dintr-un copac Muma pădurii strigă:

„— Aoleo! cum mi-e frig . . .
— Dă-te jos.
— Mi-e frică de cîini, zise ea."

Din alte subiecte, cunoaștem ce mare importanță are secvența și cît de pitorească este (cf. nr. *28*).

Asmuțiți, cîinii vor s-o sfîșie; și „atunci Muma pădurii icni de vro trei ori și dete afară dintr-însa pe Busuioc". Nici această secvență nu este motivată prin incidente anterioare, așa cum ar fi trebuit. În continuare, povestitorul, tot enunțiativ, relatează că cel readus la viață bănuiește „pe Siminoc că s-o fi îndrăgostit cu femeia lui". E o altă secvență cunoscută din alte subiecte.

În basmul citat sînt, așadar, o sumă de elemente care constituie însuși sîmburele lui narativ, nemotivate epic. Prezentînd un subiect complex, povestitorul a fost înclinat către simplificare, către o reducere episodică, prin nimic justificată de regula precedentă. S-a ajuns astfel la o povestire lipsită de *coerență internă*.

Incompatibile cu structura internă a basmului sînt și unele incidente dintr-un basm ca *Urmă galbină și Pipăruș Pătru (67)*. Copilul

năzdrăvan, dornic să se însoare, întîlnește în pădure un împărat care-i promite pe una din fiicele sale. E o primă inadvertență, modalitatea de exprimare nefiind comună prozei fabuloase. Aceasta se vede mai bine din ceea ce urmează. Căci, ajungînd la curtea împăratului, el cîștigă mîna fetei după prescripțiile curente în basme. Se întoarce acasă și spune mamei sale cele puse la cale, — iarăși un procedeu neconform prozei folclorice. Apoi, vrînd să se întoarcă la logodnică, ajunge la palatul zmeilor, se luptă cu aceștia etc.

Asemenea ipostaze incompatibile cu structura prozei fantastice apar în romanul criminalistic, către care basmul evoluează în epoca noastră. Într-un alt subiect, eroul, fiind într-o situație grea, „... văzînd că alt chip de scăpare nu e, se hotărî să se împuște" (*68*, 14), eveniment cu totul incompatibil cu natura fantastică, cu toate că în context incidentul duce la o rezolvare firească a subiectului. Dar la mijloc este vorba nu numai de o rezolvare logică; ea trebuie desăvîrșită și în spiritul prozei fantastice. Uneori asemenea situații incompatibile mai rezultă și dintr-o slabă memorie. Astfel, în cunoscutul basm *Găinăreasa (26)* sau *Cenușăreasa*, recunoașterea eroinei travestite se face prin condurul lăsat de împărăteasă; în alt loc al povestirii se spune : „Cum îi puse *inelul* parcă fu de acolo" (p. 144). Tot datorită tendinței de modernizare, într-un alt basm (*49*, 50), zînele ursitoare, de exemplu, sînt prinse și îmbătate cu rachiu ca să spună unde au ascuns vinele furate. În altă povestire, colportorul, făcînd abstracție de natura basmului fantastic, arată că eroul a trebuit să fie supus la mai multe încercări, la șase, cînd în mod firesc ele nu sînt decît trei (unele din ele rămîn neacoperite narativ), sau acesta se luptă cu 11 zmei, în loc de trei.

Asemenea incompatibilități afectează profund structura internă a prozei fantastice.

19.4. O altă regulă rezultată din același proces al integrării detaliilor și asamblării clișeelor este *singularizarea*. Cu toate că în basme se poate vorbi de tipizare, de procedee caracterologice, tipizarea se face în diversificare. Memoria și gradul de imaginare al maselor fiind într-o continuă variere, uneori într-o etapă de degradare a eposului fantastic, dar alteori, într-alta, de șlefuire și particularizare, suscită interesul din partea colportorului în a se distinge. Ca și în vorbirea obișnuită, și colportorul manifestă interes și curiozitate în a se deosebi de ceilalți confrați. Am întîlnit mulți din cei care voiau să arate că basmul trebuie altfel spus. Cum ? Efortul nu se îndrepta spre limbaj și procedee stilistice. Tendința lor era vădit manifestată în a complica subiectul prin introducerea de elemente înrudite, prin asocieri ori prin a-i conferi un alt destin eroului. Ei țineau cu orice preț să singularizeze subiectul prin încorporarea de

7 — c. 466

elemente și de secvențe, uneori chiar de subiecte, creînd, de cele mai multe ori, o narațiune-conglomerat. Unii se încurcau în propriile lor gînduri, renunțînd chiar să termine basmul; alții însă predominau subiectul, izbutind să-l ducă pînă la capăt.

Comutarea și integrarea a noi elemente epice într-un subiect urmează să fie însoțite numai de o înclinare către coerență și un fenomen de *isotopie*. Povestitorul anonim ține ca basmul, deși „al tuturora", să fie numai al lui, spus într-o manieră proprie.

19. 5. La toate acestea contribuie într-o mare măsură *regula unității stilistice*, pe care orice bun povestitor o stăpînește printr-o lungă deprindere, o artă și tehnică de a nara. Asemenea însușiri trebuie privite ca niște date obiective, în virtutea cărora basmul se constituie de la sine în operă cu profil scenic, povestitorul nefiind altceva decît un bun cunoscător al modelelor și, în același timp, avînd mijloace de exprimare plastică.

Capitolul al II-lea

EVOLUȚIA INTERNĂ A DISCURSULUI FANTASTIC

20. Generalități

Inventarierea motivelor prozei folclorice în cunoscuții *indici*, operație inițiată și desăvîrșită de școala finlandeză, a fost utilă, dar, în fond, mecanică. Ea a dus la studiul motivului, ca parte izolată în contextul basmului. Integrarea și reprofilarea acestuia în cadrul conceptului de structură capătă valențe noi. Se observă cum de data aceasta decupajul în părți infinitezimale, operație făcută de folcloristica clasică în scop metodic, are un revers firesc: supunerea părților la întreg. De la decupaj la recompunere fiind doar un singur pas, cercetătorul observă direct capacitatea colportorilor anonimi în a re-crea opera, a surprinde o dinamicitate în largul cîmp de posibilități artistice, pe care aceștia le au la îndemînă. Important mai este de observat că supunerea părților la întreg se face în virtutea unor reguli de asamblare, a unei evoluții interne, caracteristică

discursului narativ. O analiză a acestuia va avea drept urmare o înţelegere mai firească a structurilor fantastice[65].

20.1. Vom spune că *formulele iniţiale* (cf. § 24. 1) imprimă basmului un ton narativ specific. În ele sînt implicate evnimentele subiectelor şi însuşi finalul basmului. Acel „a fost odată" aduce după sine nonsensul şi absurdul unor întîmplări extravagante, care se încheie cu „. . . io-ncălicai p-o şea/ Şi vă spusei 'mneavoastră-aşa ; D-oi încălica pe-o piuă, *Nu le mai sfîrşesc pîn'la ziuă*". Sublinierea noastră vrea să arate caracterul imaginativ al acestei proze. Pentru aceasta socot că verigele ce alcătuiesc subiectul basmului devin mai evidente decît în oricare operă literară.

20. 2. Astfel şi basmul folcloric are în ţesătura lui o *intrigă*. Asemenea element principal este uneori exprimat în proza folclorică *ab initio*, prin chiar titlul povestirii. Ce poate fi mai sugestiv pentru cititor decît formularea : *Din fată — fecior* (*56*, III, 10) ? Ea trezeşte curiozitatea şi interesul ; în acelaşi timp povestitorul este constrîns de o asemenea intrigă ca orice argument episodic să fie orientat în aşa fel, încît să demonstreze feminitate, dar şi virilitate, toate întîmplîndu-se, desigur, în sferă fantastică.

Estetica antică, prin Aristotel, defineşte intriga ca un element poetic exterior. Dar într-o lucrare care a stîrnit mult interes, Umberto Eco o defineşte ca un element intern, univoc, prin care „. . . acţiunea se poate colora prin mii de ambiguităţi şi se poate deschide prin mii de posibilităţi de interpretare"[66].

În acelaşi sens argumentează şi Tzvetan Todorov, un alt exeget al criticii structuraliste contemporane, cînd scrie „intriga nu există decît în perceperea noastră a universului reprezentat". Căci „viaţa nu are intrigă, noi sîntem cei care trebuie să-i împrumutăm una"[67].

Din cîte se observă, în concepţia acestuia din urmă, intriga n-ar fi decît un element de natură internă, proprie operei, şi pe care îl descoperă cititorul. Plastic vorbind, acest element fundamental al basmului n-ar fi decît un fir roşu care străbate întregu-i corp fabulos, conferindu-i unitate şi sens artistic.

Dezbaterea teoretică a acestui aspect devine importantă pentru însăşi analiza discursului fantastic. Căci numai aşa ne putem explica de ce avem un mare număr de subiecte pe aceeaşi temă şi motiv fundamental şi de ce acestea apar mereu altele şi în haină nouă. Cauza constă tocmai în faptul că intriga primeşte mereu atribute noi, iar acestea se cer a fi motivate narativ în mod variabil. De aceea

---

[65] Pentru o lărgire a orizontului teoretic al problemei, vezi Ion Vlad, *Povestirea — destinul unei structuri epice*, „Universitas", Bucureşti, Edit. Minerva, 1972.

[66] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, Edit. Univers, 1969, p. 186.

[67] Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 45.

intriga în concepţia altor esteticieni contemporani se şi confundă cu însăşi structura narativă [68].

20. 2. 1. Romantică sau realistă în romane, nuvele sau drame, în basmul folcloric intriga este misterioasă şi desuetă. Ne referim la basmul citat mai sus *Din fată — fecior*. Dar ca acesta sînt atîtea altele, în care ni se comunică: cum un alt erou îşi recapătă vinele furate de ursitoare sau cum reuşeşte să obţină „tinereţe fără bătrîneţe" şi multe altele de acest fel, toate fiind naivităţi care încîntă sufletul candid al mulţimilor (copiilor).

Dar aşa cum este concepută, intriga din basmul folcloric apare foarte sinuoasă şi plină de surprize. De aceea povestitorul face apel la cele mai abracadabrante incidente, punînd pe ascultători, adunaţi în lungile seri de iarnă spre a-şi destinde spiritul, în situaţii dintre cele mai neaşteptate.

Intriga poate fi sugerată în basmul folcloric prin înseşi numele eroilor, ca în cazul celor ce au destin comun, hărăzit chiar prin naştere: *Afin — Dafin*, *Păr — Măr*, *Busuioc—Musuoic* etc. sau ca cel al lui *Făt-Frumos*, *Ileana Sînzeana*.

20. 2. 2. Din cele expuse mai sus, s-ar părea că intriga basmului folcloric aparţine altor zone decît celor umane. Fiind vorba de legende şi mituri, de o lume stranie, s-ar părea, de asemenea, că basmul abstrage pe ascultători din lumea lor cotidiană şi îi plasează pe orbita unor fantasme. Într-o bună măsură, aşa şi este. Totuşi, prin ideile şi sentimentele general umane, pe care le enunţă şi demonstrează episodic povestitorul, intriga formează elementul catalizator. Prin modalităţi specifice de exprimare, ea leagă om de om, implică fabulaţia în societate şi epocă. Ideile şi sentimentele din basme sînt cele proprii literaturii: dragoste şi ură, gelozie etc.

De cele mai multe ori intriga este formulată în cuvinte apodictice, devenind elementul motor al acţiunii. De aceea se şi confundă cu aceasta, face parte din însăşi structura narativă, defineşte întregul printr-un mod propriu, stabilind relaţii între părţi atît de disparate, uneşte şi încheagă, deci particulele episodice, imprimînd organicitate povestirii. Ea are repercusiuni asupra stilului însuşi şi compoziţiei: deschide mereu orizontul narativ, colorînd prin nesfîrşite nuanţe povestirea; creează ambiguităţi şi un întreg cîmp de posibilităţi artistice colportorului. Cele mai complicate evenimente capătă prin intrigă justificare, iar expunerea hazardată devine motivată, stîrnind interes în rîndul auditorilor dornici de o literatură plină de aventuri.

20. 2. 3. Sînt basme al căror subiect începe *ex-abrupto*. După formula iniţială de rigoare, povestitorul intră direct în miezul acţi-

---

[68] Wellek-Warren, *Teoria literaturii*, traducere, Bucureşti, 1967, p. 286.

unii: „Un biet om rămase văduv, vedeţi dv., cum rămîn mulţi în astă săcreată de lume mare şi rămase cu doi copii" (*40*, 42). Dar de cele mai multe ori, povestitorul îşi pregăteşte auditorul printr-o lungă *expoziţiune*, cum se poate observa din basmele narate după modelul B, $B_{1.2}$, ascendent ori bivalent (*infra*, §. 39). În unele basme, ca *Greuceanu (19)*, povestitorul expune un episod care n-are mai nimic comun cu conţinutul basmului : eroul în drum către împărăţie face bine unor oameni. În modul acesta se comunică ceva despre erou, în intenţia băsmuitorului stînd gîndul de a caracteriza pe erou : ca om vrednic, demn de încrederea ce-i va fi acordată. Asemenea procedeu de cele mai multe ori face parte din organismul fabulos al basmului. Cei doi fraţi sau cele două surori mai mari sînt puşi la încercare ca în felul acesta să justifice mai mult capacitatea fratelui mic.

„Expoziţiunea" capătă deplină justificare din această perspectivă, de a introduce expunerea propriu-zisă a întîmplărilor într-o sferă a motivării tuturor incidentelor cît mai neaşteptate. Este o pregătire pe care povestitorul înţelege s-o facă la cele mai multe subiecte.

20. 3. *Infracţiunea.* Infracţiunea este elementul narativ de bază al discursului fantastic. Folosim termenul în sensul acordat de Tzvetan Todorov : ca un moment decisiv în schimbarea ordinii prestabilite [69].

În basme acest moment devine evident şi frecvent. Deseori, aşa-numitul „conflict" către care evoluează intriga operei scrise rămîne în basme numai la nivelul de infracţiune.

Deoarece acordăm acestei verigi importanţă deosebită pentru destinul prozei folclorice, ne oprim mai mult, spre a-i surprinde cele mai importante ipostaze.

20. 3. 1. O poziţie deosebită a acesteia este *infracţiunea ca procedeu*. Apare în acele basme care-şi deschid acţiunea cu o *interdicţie* : fiilor sau fetelor de împărat li se spune să nu intre într-o cameră sau pe moşia vecină. Numai bine, aceştia fac contrarul : din curiozitate, deschid uşa sau, din întîmplare, feciorul, vrînd să vîneze un iepure, ajunge în împărăţia lui Jumătate-de-Om.

În modul acesta, observăm că infracţiunea devine un procedeu. Este un mod de a introduce acţiunea într-o altă sferă, la alt nivel ; de a introduce un nou personaj, de a crea ideea de opoziţie, necesară oricărei opere epice. Modalitatea este pe cît de elementară, pe atît de potrivită pentru o proză dinamică şi scenică, cum este basmul folcloric.

---

[69] Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications", Paris, nr. 8, 1966, p. 148 şi urm.

20.3.2. De aceea concepem *infracțiunea ca element dinamic.* Căci asemenea moment nu poate fi privit doar ca simplă eroare comisă de actant. De cele mai multe ori eroul este victima unor cauze externe, povestitorul creînd simple *pretexte*. Astfel o frunză lipită pe obrazul fetei de împărat, o privire numai a unui pierde-vară, un vîntuleț care adie, toate și multe altele de asemenea natură constituie „infracțiuni" la o ordine morală a individului. Fata rămîne grea; băiatul, născut la bătrînețe, plînge neîncetat ș.a. Vom spune că astfel de pretexte se opun unei ordini epice prestabilite. Devin motorul altor incidente. Odată comise, acțiunea se declanșează pe un alt plan epic: fiul pleacă să-și găsească ceea ce i s-a promis, fata este izgonită etc. Concepută astfel, „infracțiunea" devine elementul dinamic al basmului. De aceea aduce după sine ideea de *încercări*.

20.3.3. *Infracțiunea ca element nodal.* Moment curent în basmul folcloric, „infracțiunea" grăbește conflictul. Astfel, ne oprim la tipuri de povestiri ca *Omul de piatră (10)*. Comițînd greșeala de a fi intrat în camera soției sub pretext de a-i da leac acesteia, bolnavă, fratele de cruce e acuzat de dragoste incestuoasă. Povestind adevărul, comite o altă infracțiune la ordinea prestabilită: se transformă în stană de piatră. Basmul fantastic ne apare, așadar, ca o *continuă înlănțuire* de infracțiuni, una mai necesară în evoluția acțiunii decît alta. Iar dintre toate, una apare drept culminantă, cea care marchează însuși *punctul nodal* al acțiunii.

20.3.4. Infracțiunea are caracter *multiplu*. Cu toate că natura ei este banală, ceea ce face ca basmul să fie înscris în limitele unei proze naive, saturată însă de fantastic, ea este totuși cea care impune semnificații mai profunde unei asemenea proze.

În basmul *Copiii văduvului și iepurele, vulpea, lupul și ursul (28)* avem de-a face cu cunoscuta istorie a copiilor izgoniți de părinți: o primă infracțiune, comisă la legea firească a omului. Cum este ideea încadrată în sistemul ficțional? Ca o contrabalansare a dezechilibrului creat: eroul obține adjuvanți din partea animalelor (Aa Th. 556 B). Cei alungați (Aa Th. 327 E), ajungînd la palatul Zmeilor, pe care fratele mic îi învinge, acesta face scăpat pe unul dintre ei. Zmeul viclean intră în dragoste cu sora care vrea pieirea fratelui (Aa Th. 315), o altă infracțiune la regula de conviețuire umană. Ca să izbîndească, îi închide „cînișorii", lăsînd pe zmeul antropofag să-l amenințe cu moartea. Partea constituie un punct culminant al acțiunii. Dar, datorită legăturii dintre om și animale, eroul scapă, iar cea vinovată este pedepsită.

Dacă ar fi să enunțăm pe scurt istoria reală, am putea-o face astfel: există părinți (într-o societate puțin dezvoltată) care-și alungă copiii, după cum există și surori care vor pieirea fratelui din socotințe egoiste, ceea ce e un fapt pedepsit pînă la urmă. Fabula

alegorică imaginată de popor ca să ilustreze aceste idei constituie basmul însuşi, haina fantastică impregnată episodic de evenimente puţin probabile, dar numai prin ele se putea ilustra hieroglific tema, ideile. Acestea constituie însuşi *sistemul fictional*, despre care vorbim şi mai sus.

20.3.5. Deoarece acest element principal al basmului aduce după sine o succesiune episodică ce materializează intriga cu temă şi idei, toate duc la constituirea unor structuri organice, la închegarea subiectului însuşi. Povestitorul are atitudinea specialistului tehnician : apasă pe un buton ca să se ivească infracţiunea, ca să răspundă în altă parte cu antidotul, rezolvarea acesteia. Sistemul mecanic cunoscut de povestitor e la îndemînă şi celor mai mulţi dintre ascultători, povestirea fiind pentru prea puţini necunoscută. Sistemul are staţii de plecare şi oprire, încrucişări şi căi secundare, suplimentare de parcurgere, încît ascultarea de basme implică, din ambele părţi, o activitate intelectuală comodă. Căci, după o muncă istovitoare, povestitor şi ascultători sînt dispuşi să depună un efort minim, la mijloc fiind vorba mai degrabă de „pierdere de vreme" spunînd „minciuni".

Modul de funcţionare a tuturor mecanismelor constituente e bine reglementat. Acolo unde structura subiectului cere anumite secvenţe narative, eroi cu anumită funcţie, povestitorul apelează la scheme precise ce răspund acestor rosturi. Astfel conceptul de infracţiune solicită anumite modalităţi de exprimare, un adevărat sistem de *opoziţii constante*, *bilaterale*, *privative* (cf. *infra*, § 21).

20.4. Arătam mai înainte că infracţiunile comise aduc după ele un dezechilibru în evoluţia acţiunii, o denivelare a desfăşurării evenimentelor. Unele din ele, plasate într-o parte finală a povestirii, devin hotărîtoare în expunerea subiectului : precipită şi anunţă sfîrşitul acesteia. Alteori, există momente-cheie, sînt evenimente în faţa cărora cititori sau ascultători devin curioşi de felul în care va fi dezlegat şirul evenimentelor. Căci ce poate fi mai neaşteptat decît deposedarea eroului de obiectul miraculos şi revenirea lui la starea banală, iniţială ! Lui Greuceanu, furîndu-i-se sabia de către diavol, ori altui erou luîndu-i-se mărgica, bastonul, pălăria, toate făcătoare de „minuni", ei devin inşi, ca toţi ceilalţi, la discreţia opozanţilor.

Asemenea momente le-am putea asimila ca valoare cu ceea ce estetica literară desemnează prin termenul de „nod". În realitate, stadiul atins de acţiune constituie o mai mare încordare, *o tensiune* dramatică supremă. Căci, ca oricare opere literară, şi basmul folcloric este distins prin astfel de calităţi. Poate chiar mai mult decît creaţia individuală, dacă avem în vedere că basmul este spus în cercul unor ascultători, care aşteaptă să fie întreţinuţi şi deci cointeresaţi în tot ce se debitează.

Dar și asemenea momente-cheie sînt rezolvate în tonul fabulației folclorice. Mărgica este căutată și găsită de șoarece, iar rezolvarea incidentului se produce în favoarea eroului.

20.5. *Deznodămîntul* formează veriga ultimă a acțiunii. Poziția sa în structura basmului variază, căci nu întotdeauna momentul este și ultimul. Astfel, o eroină ca Ileana Sînziana, răpind pe frumoasa fată de împărat, ar vrea să se căsătorească cu ea, confundîndu-se astfel cu însuși rolul pe care l-a jucat — acela de fecior. Dorința ei puțin firească este pe linia unei acțiuni dezvoltate în acest sens. Ascultătorii devin curioși, cum s-ar putea ajunge la astfel de deznodămînt. În sfera prozei fantastice soluția e la îndemîna povestitorului : blestemul. Astfel, cele două aspecte ale evoluției interne — punctul culminant și deznodămînt — *se suprapun*.

De multe ori însă primul element odată rezolvat, încercarea la care eroul este supus, fiind trecută cu succes, urmează alte episoade care aduc după ele evenimente ce duc la dezlegarea dorită de povestitor și așteptată cu interes de către public. Vom cita ca exemplu basmul *Pasărea măiastră (25)*. Odată pasărea răpită, eroul se îndrepta către împărăție, pentru a-și arăta vrednicia și spre a-și lua recompensa. Dar numai bine povestitorul introduce o infracțiune dintre cele mai grave, care justifică tocmai ideea povestirii : apariția fraților mari și tăierea picioarelor fratelui mic (eroului) de către aceștia. Tot ce se petrece după acest eveniment nu face altceva decît să demonstreze perfidia fraților, ideea inițială nemaiavînd nici o importanță ; furtul merelor și găsirea hoțului devin simple pretexte. De data aceasta deznodămîntul *urmează* punctului culminant.

Altceva se întîmplă cu acele basme în al căror final este introdus răufăcătorul. Partea aceasta nu constituie decît un divertisment umoristic ; deznodămîntul este înscris odată cu învingerea hidrei înspăimîntătoare și cîștigarea deci a fetei de împărat ca soție *(17)*.

Proiecția internă a evoluției acțiunii și tensiunea sub a cărei vrajă se încheagă un subiect se lasă a fi bine văzute în partea finală a studiului nostru. Căci dezvoltarea lor se produce sub imperativul unor reguli care țin de tehnica narării.

20.6. Sînt și basme *fără infracțiune* și deci *fără tensiune* internă și *fără deznodămînt* chiar (cu sfîrșit da, însă fără încordarea celor despre care am vorbit, care duce la o decantare totală prin rezolvarea încordării conflictuale). Din rîndul acestora fac parte basmele-legende mitologice, ca *Serilă, Mezilă, Zorilă (70), Vizor, craiul șerpilor (55), Rozuna zîna, Doamna florilor (68)* și altele.

O asemenea natură au basmele narate linear, fundate pe metamorfoză și travesti ; ele au în centru un erou care, dealtfel, îndrăgostit, face totul ca să-și obțină o soție. Sînt așa-zisele motive erotice, fără *opozanți* sau alți actanți (unele au doar confidenți).

Analiza internă a discursului fantastic demonstrează organicitatea structurilor fabuloase folclorice, evidența mecanismului ficțional și o desfășurare tensionată a acțiunii. Ea mai ilustrează că povestirea evoluează în virtutea unor reguli interne, a unor determinări constituite într-un sistem narativ relațional, că povestitorul nu inventează, ci combină.

Capitolul al III-lea

FUNCȚII — STRUCTURI

21. Analiza morfologică a basmului folcloric, întreprinsă de V.I. Propp, a pus în lumină funcțiile personajelor. Cercetătorul sovietic însă, stăpînit de ideea de a epuiza, prin maximum de exemple, pînă în cele mai mici detalii asemenea aspect, face abstracție de alte implicații ale funcțiilor. Nu spune nici un cuvînt despre relațiile dintre funcție și structură, dintre funcții și stil ș.a. Apoi însuși conceptul de funcție e definit într-un mod unilateral. Propp afirmă : „Înțelegem dar prin funcție o faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii" (*op. cit.*, p. 26).

Dezvoltînd idei din aceeași sferă de preocupări, un alt formalist J. Tinianov, are, în această privință, vederi mai cuprinzătoare:

„Eu concep funcție constructivă a unui element al operei literare ca sistem, posibilitatea sa de a intra în corelație cu alte elemente ale aceluiași sistem și prin urmare cu al sistemului întreg".

Asemenea idei afirmate în aceeași perioadă sînt duse mai departe, în sensul că „. . . în cursul unui examen atent, se observă că această funcție este o noțiune complexă. Elementul intră simultan în relație cu seria de elemente asemănătoare, aparținînd altor opere-sisteme, altor elemente ale aceluiași sistem" etc. [70].

Și deci, am spune noi, în basme ne apar ca evidente, asociate de funcțiile personajelor, structurile fluctuante, procedeele stilistice, unele

---

[70] Tynianov, *La notion de construction*, în *Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 123.

elemente asemănătoare cu ale literaturii fantastice sau romanului polițist. Astfel orientate, investigațiile prozei folclorice au drept efect să o sustragă de sub imperiul psihologic-mecanicist, în care o așezaseră cercetătorii nordici (școala finlandeză), determinîndu-i un compartiment propriu, de ordin structural. Studiată din asemenea perspectivă, se mai observă cum povestirea nu crește în volum numai prin digresiuni asociative și nici nu scade doar prin reducții datorită unei memorii mai defectuoase. La mijloc se petrece un proces mai profund. Astfel, introducerea unui actant, de exemplu, a unui adjuvant, confident etc. provoacă o succesiune de evenimente neprevăzute inițial. Integrarea lor se face fie la modul static ori la altul dinamic, în funcție de temă și idei, de o tonalitate internă, pe care colportorul știe s-o imprime subiectului său. Sînt, așadar, anumite reguli de natură stilistică și compozițională care guvernează întreaga expunere fabuloasă. Ea devine coerentă sau rămîne laxă în raport de simțul și tehnica povestitorului, de cerințele subiectului. Astfel, sînt basme care evoluează în sensul unei povești a poveștilor, gen *O mie și una de nopți*, iar altele care se constituie în structuri stăpînite de un patos eroic, de aventură sau de descripție.

Cu privire la relația dintre funcție și structură se mai observă că însuși pachetul de evenimente, la care povestitorul face apel, își spune cuvîntul. Introducerea unora și altora nu se face ca o intercalare mecanică, ca fapte de pură memorie sau asociere. Proces mai complex, acesta se petrece în limitele unui subiect orientat tematic și ideologic în anumit sens, ceea ce aduce după sine seria necesară de incidente. Varierea și transformările sînt în raport cu noua funcție pe care urmează s-o îndeplinească acestea într-un alt context structurat tematic altminteri; variază de asemenea în raport cu mediul etnografic și etnologic, cu modelul căruia se supun povestitor și povestire. O nonsincronizare la acești factori devine imposibilă; povestirea aderă în chip firesc la viață, la model și la mediul extern.

Conformarea se răsfrînge pînă și în structura stilistică. În afară de formulele inițiale și finale, mediane, mai sînt o sumă de stereotipii ce țin de natura stilistico-funcțională a basmului folcloric.

Așa, de exemplu, public și povestitor știut dinainte că, odată ce eroul ajunge la palatul Zmeilor, urmează lupta cu cei trei zmei, purtată în anumită manieră; fetele, astrele răpite eliberate, eroul este urmărit de Zmeoaică și cele trei fiice, de asemenea după anumit tipic, eroul face uz de obiecte miraculoase ce ridică în calea vrăjmașului piedici insurmontabile, la fel după anumite modalități. Am întrunit asemenea procedee tipice sub denumirea de *opoziții constante*. Dar seria de fapte, cunoscute sub numele de „binefaceri" săvîrșite de erou în drum către țelul urmărit, sînt însoțite de „donațiuni".

Și acestea sînt introduse ca niște mecanisme bine stabilizate; una însă aduce după sine pe cealaltă, iar amîndouă au consecințe importante într-anumit moment în evoluția subiectului. Am întrunit asemenea procedee și ele tipice sub denumirea de *opoziții alternative* sau *bilaterale*. *Opoziții izolate* am putea spune că, în basmele cu zmei și zîne nu există decît în rare cazuri, iar cînd sînt, ele pot fi ușor suprimate. Au aspectul unor excrescențe anormale în corpul unui organism bine conturat. Sînt însă episoade cu caracter *privativ* ce apar izolate numai în aparență. Pentru un moment, enunțarea lor stîrnește curiozitatea ascultătorilor, nebănuindu-le rostul în desfășurarea evenimentelor. Astfel eroina găsește pe drum „o cosiță"; altuia i se spune să păstreze un oscior de la găina mîncată etc.; ele apar ca inexplicabile. Totuși pe parcursul povestirii, prezența devine întrutotul justificată.

Asemenea rînduiri episodice duc la închegarea și evoluarea ascendentă a subiectelor fabuloase, ele fiind fundate pe un *sistem serial* și o *mecanică funcțională*.

Vom prezenta acest aspect al basmului folcloric dintr-o triplă perspectivă: a variabilității morfologice; a variabilității predicative; a unei gramatici generative, proprie discursului fantastic.

21.1. *Variabilitatea morfologică*. Fiica de împărat, ca să nu fie recunoscută „îmbracă o piele de măgar, pe care i-o aduse dădaca, și fugi" (*15*, 26). Într-o altă variantă, aceasta „ ...s-a întîlnit cu niște muncitori, care făceau *oameni de lemn* (subl. ns., *Gh.V.*) și a cumpărat unul și s-a ascuns în el, ca în felul acesta să fie introdusă în palatul împărătesc" (*47*, 213). Într-un alt basm, eroul „...trebuie să facă *un cerb de aur* și să intre întrînsul, ca să ajungă în odaia împărătesei și s-o fure" (*10*, 171).

Așadar, atributul eroului de a pleca nu-i suficient să fie semnalat doar ca atare, aceasta constituind o funcție tipică și chiar automată, cum s-a arătat de către V.I. Propp. Interesează *cum* pleacă și *ce* auxilii îl însoțesc, *care* sînt adjuvanții obținuți pe drum. Asemenea semne distinctive determină însăși structura plastică, îi imprimă anumită evoluție și organicitate narativă inedită. Cu toate că funcția eroilor, a actanților rămîne aceeași, structurile se schimbă, limbajul plastic este mereu nou, altminteri configurat. Dealtminteri aici stă însăși natura complexă a prozei fantastice.

Se știe ce rol are în basm pajura: de a scoate la lumină pe aripile ei pe erou, pe tărîmul nostru. Dar și un ciocîrlan zise: „... Sui pe spinarea mea, și luîndu-și ziua bună de la împărați se ridică odată de ajunse pîn'la vîntul turbat ..." (*41*, 62). Același dă sfaturi ca și calul. O acțiune similară întreprinde și Sur-Vultur (las la o parte că acesta mai are rostul zmeului-antropofag) (*39*, 35).

Apoi ceea ce întreprinde calul năzdrăvan, întreprinde și Cotoșmanul (*24*,109) sau oricare alt adjuvant, de obicei, un substituent al eroului principal.

Mai urmărim și alte situații similare întîlnite într-un număr apreciabil de basme. Nu mai este vorba de funcția personajelor. Altceva declanșează acțiunea. Astfel o infracțiune odată comisă, cineva sau ceva trebuie să dea semnalul de alarmă. Dacă găsim firesc ca pasărea furată *să țipe* ori clopoțelul *să sune* sau cocoșul *să cînte*, toate dînd de veste, același lucru se petrece și cu Făt-Frumos, care după ce capătă păr de aur în baia zînelor, cînd să plece „. . . începură *casele* a țipa de ar fi deșteptat și pe morții din grădină" (*14*, 234). Alt erou, răpind cele trei rodii, „. . . n-apucă să facă zece pași și toată *grădina* începu să țipe și să cheme într-ajutor . . ." (*31*, 213). Înșiși *parii* de la gard, cu capete de om în vîrf, afară de unu, „. . . și acela striga babei : cap ! cap !" (*22*, 73).

Mai sînt și alte detalii structurale care funcționează în virtutea acelorași reguli. De exemplu, ca opozantul mai puternic să poată fi învins în lupta ce urma a fi începută, eroul schimbă ulcioarele cu apă vie de la capul acestuia, cu altul plin cu apă obișnuită *(27)*. Într-un alt basm, același fenomen este redat în felul următor : Zmeoaica „. . .are darul să nu moară cît va fi cada (tocitoarea) ce stă ici după ușă. În ea sînt o mulțime de suflete, și cînd s-ar întîmpla să o răpuie cineva, ea dă fuga și soarbe din sufletele închise în cadă, și cîștigă putere și viață din nou" (*22*, *73*).Ca și ulcioarele, și cada are același rost.

Un astfel de mecanism ficțional folosit de către povestitori pe scară întinsă și în situații diferite duce la structuri dintre cele mai curioase. Fantezia e la largul ei, inventînd episoade noi și surprinzător de plastice. Ceea ce rămîne fix este funcția, iar numărul eroilor, a diferitor auxilii, variază la infinit. Mai rămîn fixe anumite verigi care se înlănțuie, formînd un subiect. Iar fixitatea acestora se încadrează în limitele unor *procedee* tipice, cu anumite rosturi în structura basmului fantastic. Cu privire la natura procedeelor mai cităm cunoscuta formulă rostită de zmeu cînd se întoarce acasă :

„ — Hîm ! hîm, aici miroase a carne de om după tărîmul cellalt. ." (*8*, 130). Aceeași stereotipie revine și în gura Vîntului turbat : „. . . Cum intră în casă, îi zise mă-si : Mamă, mie îmi miroase a om de pe tărîmul celălalt" (*10*, 168). Chiar și Soarele se exprimă în același chip ca mai sus (*5*, 92) și oricare actant care, sosind, are intuiția unei prezențe nevăzute. S-a vorbit de stereotipia în basme redusă doar la formule[71]. Este însă o înclinare a naturii basmului folcloric

---

[71] Vezi N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, Edit. Univers, 1973.

de a introduce orice mișcare episodică în același mod, stereotipia făcînd parte din arsenalul său fabulos. Sînt niște procedee cunoscute atît de autorul anonim, cît și de publicul ascultător. Stereotipiile morfologice formează o parte, poate cea mai importantă, care imprimă varietate plastică și culoare etnică prozei fantastice.

21.2. *Cicluri narative.* Basmul folcloric mai este distins printr-un automatism — vecin cu stereotipia —, pe cît de fix în anumite verigi ce alcătuiesc adevărate cicluri narative, pe atît de variabil în modul de întruchipare plastică. Astfel întîlnim frecvent etape ca următoarele: *a.* infracțiunea; *b.* plecarea și călătoria; *c.* sosirea; *d.* eliminarea adversarului și rezolvarea misiunii ce avea de îndeplinit; *e.* reîntoarcerea.

Spunem că pe cît de fixe sînt aceste verigi ale celor mai multe dintre basmele fantastice orale, pe atît de variabil este cîmpul de posibilități narative, cele din urmă imprimînd subiectului o natură cît mai diversă. De exemplu:

a. *Infracțiunea*
- a) de a intra în camera interzisă
- b) „ „ „ pe moșia vecină
- c) „ „ fi comis ceva la care

nu s-a gîndit (cum ar fi legarea cîtorva fire de păr, spre a fi recunoscut față de fratele omolog). Asemenea incidente inițiale nu constituie decît *pretexte* pentru a mișca acțiunea într-un sens deosebit. Căci, intrînd în cameră, vede o zînă fermecătoare (*10*, 166) sau i se prezice căsătorie cu porc (*5*, 83); intrînd pe moșia vecină, eroul (în devenire) e supus la încercări (cf. anexa C, 7). În modul acesta, subiectul capătă o expunere mai simplă ori complexă, a unei nuvele sau a unui roman, în funcție de indicii narativi suplimentari.

b. Însăși *plecarea*
- d) singur
- e) cu cal
- f) în doi sau trei (frați)

imprimă subiectului evoluție distinctivă. Călătorind *singur*, eroul e pus în situația de a face *fapte bune*, pentru care primește *recompense*. Profilul narativ evoluează către structura unui *basm cu adjuvanți*.

După cum, plecînd *călare*, el ajunge în spații stranii; primește sfaturi din partea calului de ceea ce trebuie să facă. Basmul capătă profilul unei narațiuni fundată pe *confidenți*.

Se poate vorbi, în cazul acestor două tipuri de basme, că ne aflăm în fața unui proces de ameliorare a încordării dramatice. Eroul își cîștigă *aliați*, din partea cărora primește *obiecte miraculoase*; datorită acestora, el este în stare să înfrunte adversitățile;

înșiși *confidenții* (cal, pajură, corb) devin actanți ce-l susțin în ceea ce are de întreprins.

Cînd plecarea se face *în doi*, atunci cel de-al doilea (frate de cruce sau omolog) devine salvatorul său; eroul fiind omorît sau într-o situație grea, acesta, prin intervenția tovarășului, poate fi readus și introdus din nou în circuitul narativ.

Plecarea *în trei* (împreună cu cei doi frați mari) aduce după sine o altă desfășurare a acțiunii. De obicei, fratele mic e năzdrăvan, săvîrșește o faptă în favoarea sa și a celorlalți doi (salvînd fetele, le oferă acestora drept logodnice). Dar aceștia doi se dovedesc a fi perfizi, îi vor pieirea sau chiar îl și omoară ori îi taie numai picioarele.

Acțiunea ia, așadar, anumită evoluție în funcție de predicație și o sumă de circumstanțe inițiale, la mijloc fiind vorba de o logică a anumitor posibilități narative, de o simetrie ce ritmează desfășurarea acțiunii.

c. *Eliminarea* adversarului se face de cele mai multe ori prin: a) luptă dreaptă (îndeosebi cu zmeii sau balaurii ori alte forțe evident superioare ca putere eroului); dar alteori acestea sînt atît de copleșitoare, încît singura scăpare o constituie: b) obiectele miraculoase (în cazul agresivității Zmeoaicei, de exemplu); c) deseori conflictul între actant și opozant se rezolvă pe calea negocierilor. În schimbul serviciilor ce are de adus, cel dintîi primește ceea ce dorește; d) există și situații simulatorii, de intimidare a eroului. Acesta însă e ingenios și știe ce are să i se întîmple, de aceea el devine prevenitor, provoacă daune, eliminînd de cele mai multe ori pe adversar.

d. *La reîntoarcere*
- a) intră în scenă *frații perfizi*
- b) *răufăcătorul* sau eroul fals
- c) eroul produce *probe* spre a fi recunoscut

Funcția acestora este de a ridica noi impedimente eroului, care, pentru un moment, comite o eroare, considerată pretext pentru o nouă complicare a acțiunii. Căci, pînă la urmă, se dovedește că eroul își luase toate măsurile pentru a sancționa pe cei perfizi sau răufăcători. Totul se petrece în așa fel, încît basmul ilustrează logică, organizare narativă în vederea unor scopuri artistice. Solidaritatea organică a întregului se fundează pe secvențe narative, care merg pînă la părți infinitezimale, bine numite, „atomi narativi” [72].

---

[72] Vezi Claude Bremond, *Le message narratif*, în „Communications”, nr. 4, 1969, p. 4–32.; de asemenea, M. Pop, *Metode noi în cercetarea basmului*, în *Folclor literar*, Timișoara, 1967, p. 7.

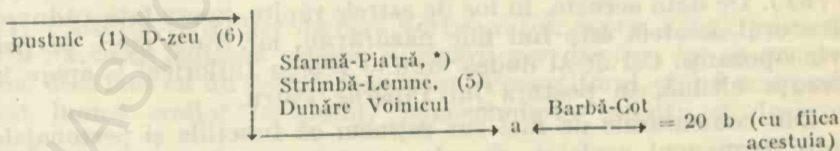
Dar elementul unificator de bază al sintaxei narative îl constituie funcția personajelor ce implică în esență însăși funcția unor acțiuni și evenimente. Cu toate că ele sînt fixe (cum bine a demonstrat Propp), povestitorul totuși păstrează o deplină libertate de inițiativă în dependență, bineînțeles, de o logică a narării. Cu tot caracterul izolant al secvențelor narative, potrivite descrierii și analizei lor detașabile de context, ele constituie organisme compacte. Datorită unui proces complex de combinări și suprimări ori substituiri, prin perspectiva unei logici narative, basmul se ridică în sfera unei arte cu o logică narativă proprie. Iar ca structură, cel puțin în unele țări, basmul folcloric este departe de formularea lui André Jolles, anume că acesta ar fi o „formă simplă'' a literaturii.

21.3. *Despre o sintaxă generativă.* Încercăm să adaugăm la suma aspectelor atributive și predicative, formulate în paragrafele anterioare, cîteva considerații privind sintaxa narativă a basmului cu zmei și zîne. Pentru ilustrarea acestei laturi, ne-am oprit la trei basme: *Dunăre Voinicul (38), Tei legănat, Sfarmă-Piatră, Strîmbă-lemne și Șchiopul Barbă-Cot (81)* și *Tei legănat (81 b).*

Toate acestea dezvoltă o aceeași temă: eroul, dobîndind tovarăși (monstruoși), se căsătorește cu o fată frumoasă. Similitudinea temei nu obligă pe povestitor la aceeași sintaxă narativă, la o aceeași tratare, adică la configurarea aceluiași subiect. Nici n-ar fi posibil, căci opera folclorică trăiește tocmai din variere.

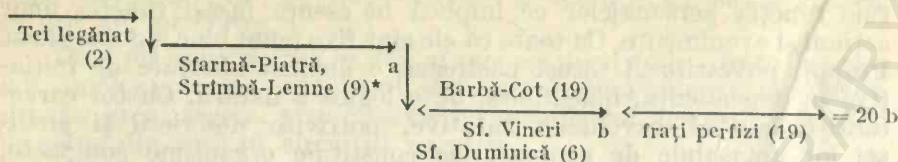
Ce observăm? *a*) Actanții rămîn aceiași, ei fiind cei care imprimă subiectului un ton narativ comun celor trei basme; *b*) înseși infracțiunile rămîn aceleași, fapte ce îngroașă unele trăsături comune și ele; *c*) diferă însă confidenții, fiindcă diferă intențiile eroilor. Faptul semnalat este important, deoarece în felul acesta secvențele narative sînt orînduite altminteri, iar subiectele primesc profil narativ distinct. Povestitorul afirmă astfel o altă structură generativă fiecăruia din basmele menționate.

În *Dunăre Voinicul (38)*, profilul narativ schematizat apare astfel:



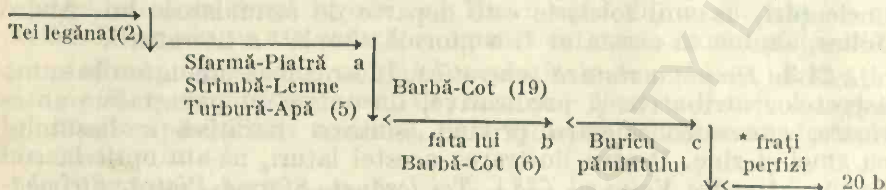
*) = tovarășii monstruoși sînt elementele de decor, cu funcție artistică (de a crea antiteză).

În (*81*) :



* = tovarăşii monstruoşi devin *opozanţi* (19) ; mai semnalăm o a doua infracţiune.

În (*81 b*) :



* = tovarăşii monstruoşi şi aici sînt *opozanţi* (c), dar povestitorul a mai introdus şi o a treia infracţiune

Secvenţa a treia, pe care ultimul şi cel mai recent povestitor o introduce subiectului, este frecventă în proza folclorică a românilor. Prin aceasta, colportorii anonimi manifestă tendinţa în a complica subiectele, dezvoltînd ca temă secundară : forţa pe care eroul doreşte să o ilustreze.

Aripă Frumoasă din basmul cu acelaşi nume *(60)*, după ce eliberează astrele, vrea să se lupte cu un altul mai viteaz ca dînsul. Natura basmului (narograma la §. 42.3.) permite asemenea incident. Opozantul e un Pipăruş Pătru. Învingîndu-l şi-l face tovarăş (în genul lui Sfarmă-Piatră şi Strîmbă-Lemne). Impulsul către aventură eroică îl duce mai departe să se lupte cu . . . un bătrîn, care totuşi îl învinge. Incidentul umoristic, în esenţă, are în structura basmului rostul său : bătrînul are funcţia senexului ; îi cere să aducă pe Ileana Sînzeana.

Asemănător motivului este şi *Pipăruş Pătru şi Florea Înfloritul (64)*. De data aceasta, în loc de astrele răpite, apare fata văduvei. Salvatorul acesteia este fiul mic năzdrăvan, iar fraţii mari, perfizi, devin opozanţi. Cel de-al doilea erou — Florea Înfloritul — apare în secvenţa ultimă, în postura lui Pipăruş Pătru.

Din comentariile de mai sus reţinem că funcţiile şi personajele rămîn permanent aceleaşi. Simpla constatare însă trebuie dusă şi ea mai departe, în sensul că structurile sînt cele care se schimbă, şi aceasta este important. Datorită acestei evidente realităţi, ne aflăm

în fața unor multiple subiecte, dintre cele mai colorate și pline de surpriză.

Din schemele și considerațiile de mai sus, mai reținem ca regulă importantă : în funcțiile actanților, în deplasările lor de sensuri stă însăși structura mai simplă sau mai complexă a narațiunilor fabuloase. În virtutea sistemului de relații fundate pe opoziții constă însăși natura internă a basmului. Deoarece gramatica narativ-fabuloasă nu funcționează, cum ne-am aștepta, de la cauză la efect; datorită isomorfismului (cf. *supra*, § 3), obținem narațiuni cu mai multe planuri epice. În basmul *(35)* avem de-a face cu o expunere lineară (cf. *infra*, § 38), cu un *singur plan*, pe cînd în *(81)* cu o alta cu *plan dublu*; ca, în sfrșit, în *(81 b)* să ne găsim în fața unei narațiuni cu *plan multiplu*.

Max Lüthi vorbește în studiile sale despre un fenomen propriu basmului fantastic, al „capsării" incidentelor [73]. Observarea trebuie dusă mai departe, în sensul că sînt o sumă de reguli interne ce țin de funcții și care duc la constituirea unor narațiuni coerente, la structuri dintre cele mai șablonarde. Dar fenomenul nu se oprește aici; el este dublat de o tendință spre singularizare, și deci subiectul evoluează către un ton propriu, original, povestitorul fiind preocupat să se distingă printr-un maximum de consum estetic. Solomon Marcus și Stanca Fotino încearcă într-un studiu recent să fixeze unele limite metodice la *Gramatica basmului*. Rămîne ca ele să capete un contur aplicativ mai eficient [74].

Capitolul al IV-lea

TIPURI ALE DISCURSULUI FANTASTIC

22.1. Datorită viziunilor de care vorbeam (cf. *supra*, § 2.4), povestitorul folosește maniera clasică, a narării *par derrière*, iar ca urmare avem de-a face cu un *discurs monoplan*. Povestitorul, știind mai mult decît lumea eroilor basmului, cunoscîndu-le intenții și dorințe,

[73] Max Lüthi, *Das Europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, Bern, 1947, p. 49.

[74] Stanca Fotino și Solomon Marcus, *Gramatica basmului*, în „Revista de etnografie și folclor", 1973, nr. 4, p. 255–277.

își manifestă o anumită superioritate. Aceasta se vede din felul cum introduce eroii în acțiune, cum le conferă roluri și limbaj. Stilul devine astfel expozitiv, ca în comunicarea curentă, fără situații epice paralele și fără să facă uz de principiul trinității etc.

Asemenea basme urmează *modelului A*, nararea făcîndu-se linear, îndeobște la un singur nivel. Folosindu-se travestiul, acesta n-are rost decît să dezlege unele aspecte ale intrigii, ivite pe parcursul desfășurării acțiunii, altminteri greu de rezolvat. Însăși metamorfoza folosită în astfel de basme nu introduce nimic care să modifice discursului antidigresiv.

În genere, acestea sînt basme ce dezvoltă teme erotice. Discursul constînd dintr-o succesiune de evenimente din sferă umană (chiar cînd se face apel la metamorfoză sau travesti), povestitorul are răgaz să descrie, să portretizeze și să caracterizeze eroi și situații. În contextul literar își fac apariția secvențe lirice greu de izolat (cf. *infra*, § 24.1; de asemenea tabelul nr. 2).

Asemenea modalitate de expunere devine evidentă și în basmele *cu animale*. În esență didactic-moralizatoare, evoluția subiectului se face prin adițiune, prin înnodarea unui episod de altul. Cu toate că profilul narativ urmează tot modelul linear, mai frecvent în unghi (al unor linii ascendente și descendente (cf. § 39)), discursul devine *cumulativ*. Încolo, registrul limbajului rămîne același, de comunicare și constatare a unor realități ale lumii noastre, sub forma apologului.

22.2. Semnalam mai înainte că sînt basme în care povestitorul este egal cu personajul sau eroul (cf. *supra*, § 2.4). Are o viziune a lui „cu". Adică acesta știe tot atît de mult ca și eroul său. Este un alt tip de discurs: *scenic*. Expunerea se face de către povestitor *cu* lumea basmului (erou, actanți etc.). Există, așadar, două registre: al expunerii acestuia la persoana întîi și al personajelor la persoana a doua; așadar, avem de-a face cu o narare-reprezentare, situație din care rezultă alte nuanțe ale cuvîntului. Stilul expresiv este dublat cu preponderență de stilul referențial (cf. *infra*, § 26). Reprezentările eroilor sînt dintre cele mai extravagante, îndeobște alegorice. Acțiunea schițată de narator este dusă mai departe de cutare sau cutare personaj ori actant. În ansamblu, între diferitele părți ale discursului fantastic se stabilește, de la cei mai mici atomi narativi, pînă la episoade mai mari și secvențe, un strîns raport de dependență. Apariția unui obstacol, de exemplu, provoacă rezistență, partea adversă propunînd soluții adecvate. Și astfel dusă de intrigă, acțiunea devine dinamică, derulantă, implicînd reprezentări dintre cele mai bizare ori hazardate. Basmul devine astfel o povestire de aventură, un roman, de proporții mici ca întindere, altminteri foarte dens în incidente, în căderi și ascensiuni.

Discursul scenic se fundează pe opoziţii sau contradicţii. Încadrată într-o tehnică a narării în trepte sau palier ascendent (cf. *infra*, § 40—41; de asemenea tabelul nr. 3) acţiunea unor asemenea basme suie din incident în incident.

22.3. Aş spune că un pas mai departe, către o expunere fantastică mai complexă, duce la *discursul panoramic*.

În cazul de faţă, viziunea povestitorului faţă de lumea basmului este făcută „din afară" (*en dehors*). El nu ştie nimic despre personaje-eroi-actanţi. Aceştia sînt tocmai cei care-şi ştiu rolurile, povestitorul nefăcînd altceva decît să-i pună să convorbească, să-i introducă în acţiune după modalităţi tipice fiecăruia. Ei au un statut de funcţionare, au limbaj, gesturi ce le sînt proprii şi caracteristice. Intrarea în acţiune a unuia aduce după sine modificarea întregii desfăşurări. Aşa se face că asemenea basme se întind pe planuri şi la niveluri dintre cele mai diverse, de unde decurge şi denumirea de discurs panoramic.

Stilul şi limbajul sînt, de asemenea, deosebit de bogate. Însăşi tehnica narării urmează modelul în trepte şi palier. Povestitorul, folosind toate mijloacele pe care le posedă, are rolul regizorului, care face să vedem în faţa ochilor acţiunea încorporată într-o lume a basmului. De aceea el nu comunică numai cu cititorul, ci se amestecă în tot ce fac personajele, autorii reali ai evenimentelor. Discursul panoramic devine astfel *digresiv*, prin reluare şi paralelisme, prin fundarea acestuia pe trinitate (cf. *infra*, § 26.1.; de asemenea tabelul nr. 4).

La capătul unor asemenea consideraţii sîntem în posesiunea unor indicii noi, spre a circumscrie mai mult noţiunea de discurs. Din cele expuse pînă aici, se poate vorbi de o parte narativă, atît de proprie şi vizibilă în basmul fantastic (mai mult decît într-un roman sau nuvelă). Luat în *stricto sensu*, discursul fantastic reprezintă universul imaginar al basmului. O circumscriere în limite temporale ale acestui univers nu se face decît prin formularea imprecisă: „a fost odată". Formula iniţială are tocmai ca rost să cufunde pe ascultători într-o epocă inexistentă, la mijloc fiind vorba de o lume „de basm". Există însă un spaţiu al basmului cu toate atributele fantastice, formînd elementul său de bază (cf. *supra*, § 15).

Tabelul nr. 2

SUBIECTE SIMPLE

Model A (basme cu 1 erou +1 infracțiune; metamorfoză, travestiu)

PERSONAJE–EROI–ACTANȚI						LUMEA LOR						ACTIO						Observații
									Locuri									
Nr. basmului	Personaje-eroi 1–3	Auxilia 13	Confidenți 6	Adjuvanți 5	Opozanți (intriganți) 19	Dorințe (făgăduieli) 4	Infracțiuni 8	Binefaceri Recompense (Donațiuni)	interzise 11	parcurse 2	ajunse 10	— luptă — învinge — salvează — se reîntoarce 14	Încercări 7	Travestiuri 15	Metamorfoze 16	Momeli Probe Pedepse 12	Izbînzi (sfîrșitul) 20	Tematica și altele
26 cf. 47	Împărat—împărăteasă—fiică	condur	—	—	—	să se căsătorească	cu fiică-sa	—	—	căi neumblate	curtea împărătească	—	—	găinăreasă prințesă	—	la horă, în haine frumoase	se căsătorește cu fiu de împărat	incestul
15	Împărat bătrîn — *fiu*	—	—	—	—	idem	—	—	—	—	în pădure	—	—	—	fiică de împărat—turturică—zînă	la horă, în haine frumoase	nuntă declarații de iubire	temă erotică
3	Împărat cu 3 fii — *fiul mic*	vargă de alun	—	—	—	idem	—	—	—	pe cărare	la eleșteu	—	—	—	fiică de împărat—broască—zînă	fiică+fiu închiși în butoi	idem	idem
30	Împărat — *fiică* + *fiu de văduvă*	—	—	—	—	—	însărcinată de „vîntișor"	—	—	—	în poeniță	—	—	—	—	idem	căsătorie copil	idem (și umoristico-didactic, în final)
34	*Băiat bubos* — fiică de împărat	—	pește năzdrăvan	—	—	de a scăpa de bube	fată îndrăgostită de „fluieră vînt"	pește în fîntînă vindecat de bube	—	—	idem	—	—	—	—	idem	nuntă căsătorie copil	idem
29	*Fata moșului* — fata babei	—	—	—	—	—	—	curăță pomii mere; fîntînă apă; cuptor pîine; îngrijește casă ladă cu mărgăritare	—	—	la Sf. Vineri	—	—	—	—	nu face nimic rabdă, ladă cu șerpi	—	didactico-moralizatoare
6	*Fecior* de boier — *fată* de muncitor	—	—	—	țigancă	să se căsătorească copii			—	—	—	—	—	țigancă împărăteasă	copii ⟩ brad ⟩ scîntei ⟩ busuioc ⟩ miel ⟩ copii ⟩ steble	țiganca, legată de cozile cailor	regăsire fericită	temă erotică (un elogiu adus căsniciei)

Tabelul nr. 3

SUBIECTE COMPLEXE

Model B 1,2 (1 erou+adjuvanți+binefaceri, încercări, metamorfoză)

Nr. basmului	PERSONAJE—EROI—ACTANȚI					LUMEA LOR							ACTIO						Observații
	Personaje eroi 1—3	Auxilia 13	Adjuvanți 5	Confidenți 6	Opozanți (intriganți) 19	Dorințe (făgăduieli) 4	Infracțiuni 8	Binefaceri (recompense) donațiuni		Locuri: interzise 11	Locuri: parcurse 2	Locuri: ajunse 10	luptă, învinge, salvează, se reîntoarce 14	încercări 7	travestiuri 15	metamorfoze 16	momeli, probe, pedepse 12	izbînzi (sfîrșitul) 21	tematica și altele
5	Împărat la război — 3 fete acasă	oscior de găină	Vîntul Turbat		—	să se căsătorească	intră în cămașă — aruncă pielea pe foc		—	cămară	Sf. Lună Sf. Soare	vîntul turbat	caută soția	—	—	fiu de împărat tînăr prinț	— să rupă 3 perechi de opinci de fier	găsește soție și copil	elogiul dragostei dintre soț și soție
18	Împărat — 3 feciori — *feciorul mic*	—	—	—	—	idem	idem	—	opinci căciuli	—	dealuri văi	pădure	idem	—	căciula nevăzută	fiică de împărat — bufniță zînă	—	idem	idem
38	Bătrîn sihastru — *voinic* năzdrăvan	—	Strîmbă Lemne — Sfarmă Pietre	—	Barbă-Cot	—	le mănîncă mîncarea	—	—	—	—	tărîmul celălalt	se luptă cu monstruozitatea	—	—	—	schimbă urciorul cu apă vie	se căsătorește cu fata acestuia	elogiu adus forței
43 cf. 70	Mamă bătrînă *3 fii*	—	—	—	zmei	să scape fetele furate	—	—	—	—	apă	—	luptă cu zmeii, salvează fetele	—	—	—	—	găsește soție copil	temă eroică
8	Împărat — 3 fii, *fiul* mic	—	—	—	frați vitregi	să găsească hoțul	mere furate	puilor de pajură			pe tărîmul celălalt	pe tărîmul celălalt	se luptă cu zmeii		—	—	trimite bolovan — furcă de aur — pedepsește frații vitregi	idem	elogiu adus curajului; pedepsirea fraților vitregi
25	Idem *fiul mic*	—	cal năzdrăvan		idem	să aducă pasăre măiastră	dărîmarea bisericii îi taie picioarele	vulpoi				—	învie pe frații împietriți	—	—		— pedepsește pe frații vitregi	idem	idem
4	Împărat — *fiul mic* *N.B.* Ultimele 3 basme au o structură mai complexă	—	—	—	Jumătate-de-Om	—	trece pe moșia vecină	știucă corb țăunul	solz pană puf	să treacă pe moșie		—	— se ascunde — cîștigă fata de împărat	să aducă pe fata lui Verdeș	—	Cosac Corb — lindine	—	se căsătorește împărat	elogiu adus curajului și istețimii, dragostei

Tabelul nr. 4

SUBIECTE COMPLEXE

Model C. 1 erou + 1 opozant + încercări + confidenți + adjuvanți

Nr. basmului	PERSONAJE–EROI–ACTANȚI					LUMEA LOR						ACTIO						Observații
	Personaje-eroi 1–3	Auxilia 13	Adjuvanți 5	Confidenți 6	Opozanți (răufăcători) 19	Dorințe (făgăduieli) 4	Infracțiuni 8	Binefaceri. Recompense. Donațiuni	Locuri: interzise 11	Locuri: parcurse 2	ajunse 10	lupte, învinge, salvează, se reîntoarce 14	Încercări 7	Travestiuri 15	Metamorfoze (transformări) 16	Momeli, probe, pedepse 12	Isbînzi (sfîrșitul) 21	tematica și altele
40	frate, soră	cenușă	—	—	țigancă	de a bea apă	bea din urmă de cerb	—	de a bea apă din urmă de	—	pădure	—	—	—	în cerb în nufăr	ucide țiganca	căsătorie	dragostea dintre frate și soră
11	fiică fiu năzdrăvan	—	zînă mă-iastră	zînă mă-iastră	— zmei — mama — scroafa	—	însărcinată din privire	curăță măr — 2 merișoare — borcane, maramă — săpun-perii-piep-tene	—	pe apă	pădure copac leagăn palatul zmeilor	omoară zmei mama se iubește cu zmeul erou omorît	— mere — apă vie — purcel	—	— noroi — pădure — munte	— zmeu-slugă — schimbă dona-țiile	— omorît > este în-viat	elogiu vieții și dragostei
45	împărat bă-trîn, fiu mic	—	cal răpciugos	Sf. Luni Sf. Sîmbătă	zmeu șchiop	să rămînă tînăr	ia apă vie	paște caii pieptene, gresie	—	—	la Sf. Luni la Sf. Sîmbătă	luptă	—	—	— pădure — stei de piatră	—	— tatăl întinerește — căsătorie cu zîna	elogiu vieții și dragostei
31	fiu de îm-părat	—	sora babei	babă		să găsească cele 3 rodii	fiu de împărat lo-vește babă	— cuptorului — fîntînii				salvează zîna	—	—	—	—	se căsătorește cu zîna	aspirații către dragostea ideală
19	împărat, voi-nic	semne fati-dice	— fratele său — corb	—	— zmei — zmeoaica — deaval — șchiop	să salveze Soarele și Luna	— astrele furate — fură paloș	—	—	potecă	la casele zmeilor	se luptă	—	—	în porumbel, muscă, păr, flori, fîntînă, în buzdugan	omoară zmei, zîne doică	se căsătorește cu fata de împărat	basm de aventură

Partea a III-a

STIL ŞI LIMBAJ

Cu toate că conceptul de structură spulberă o mai veche dispută dintre „conţinut" şi „formă", ea revine şi astăzi sub formulări noi, vorbindu-se de un „plan al conţinutului" sau un „plan al expresiei" şi de niveluri (poetic, fonic, semantic) [75].

Capitolul I

ASPECTE ALE STILULUI ORAL

23. Schiţă istorică

Înainte de a întreprinde o analiză a basmului fantastic din dubla perspectivă, considerăm util să facem o *schiţă istorică privind studiul stilului basmului folcloric.* Căci, încă de la începutul secolului nostru, acesta a făcut obiectul unor profunde investigaţii stilistice, venite din partea folcloriştilor din ţările nordice, precum : Kaarle Krohn, Antti Aarne, Axel Olrik. În dorinţa de a stabili prototipul unui basm *(Urform)* şi a-i circumscrie aria de răspîndire, cu spaţiul în care motivul ar fi luat naştere, aceştia au făcut cei dintîi o analiză morfologică a structurilor fabuloase. Ei au observat că basmul, în

[75] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

continuă fluctuație, ar înregistra reduceri și dezvoltări în virtutea anumitor reguli. Iar transformarea acestuia nu s-ar produce la întîmplare, ci sub imperiul unor determinante psihologice și sociale. Dezbătînd astfel de probleme, învățații nordici au abordat ei cei dintîi probleme de stil și compoziție.

23.1. Multe din observațiile lui Antti Aarne privitoare la structura internă a basmului sînt și astăzi unanim acceptate, ele fiind considerate reguli firești ale stilului oral. Încercînd să surprindă unele cauze ale transformării basmului, acesta semnalează că:

a. *uitarea* unei trăsături ar fi cea mai frecventă stare; apoi

b. *dezvoltarea* materiei originale prin contopirea diferitelor basme duce la *înmulțirea* personajelor.

Nu lipsite de valoare [sînt și unele], observă Antti Aarne,

c. *întruchipări* analoage; ca și

d. *specializarea* în caracterizări generale;

e. *legăturile* cu materiale străine prin schimb. Apoi

f. *umanizarea* aventurilor animalelor și invers;

g. *schimbarea* sub forma eului;

h. *modificarea* ca urmare a schimbării unei trăsături. De asemenea

i. o *aclimatizare* în timpul călătoriei motivului, ca și

j. *modernizarea* lui sub imperiul unor formulări noi [76].

23.2. Nu lipsite de interes sînt și unele observații lăsate în manuscris de Moltke Moe, un folclorist nordic mai puțin cunoscut. Dezbătînd un *sistem* de legi în virtutea cărora basmul își conturează forme mereu fluctuante, acesta grupează, într-un prim capitol, o sumă de „factori" generali de natură psihologică, sub a căror predominanță este dezvoltată sau redusă materia; atrage atenția asupra importanței asociațiilor; într-un alt capitol se oprește asupra „factorilor istorici". Moltke Moe sesizează importanța, pentru structura basmului, a evoluției culturii și a noilor condiții de viață, care și acestea influențează, sub raport stilistic, proza folclorică. Raportarea basmului la epocă, la clasele sociale și la cercul de ascultători de către același avea să devină ulterior problemă-cheie în cercetările multor folcloriști. Înșiși factorii de „psihologie individuală", semnalați de acesta, aveau să genereze dezbateri privind personalitatea povestitorului în impunerea anumitor forme epice [77].

Școala finlandeză a încercat să sistematizeze, prin cercetări monografice erudite, asemenea aspecte privind stilul basmului fantastic.

---

[76] Antti-Aarne, *Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung*, Hamina, 1913, F.F.C. 13.

[77] În *Handwörterbuch des Deutschen Märchens*, vol. I, fasc. 6, col. 412.

Dar învățații citați fiind prizonierii concepției monogenetice, erau convinși că basmul, ca orice creație folclorică, s-a născut într-un a numit loc și într-o anumită epocă. Strădania lor a fost orientată în sensul determinării unor structuri stilistice, spre a identifica „forma străveche" *(Urform)*. Pentru aceasta, Antti Aarne, Moltke Moe, Kaarle Krohn au căutat să delimiteze suma de schimbări și substituiri, de amplificări și reduceri, ca analizîndu-le să obțină unele răspunsuri la problemele urmărite. Cele mai multe din observațiile lor sînt profunde. Ele au rămas dealtfel ca preocupări majore, fie în rîndul folcloriștilor esteticieni, cu solidă orientare psihologică, ca Max Ittenbach, Renata Dessauer, fie al folcloriștilor sociologi, care au încercat să determine profilul „personalității" creatoare și al cercului de ascultători, a mediului, ca Schwietering, Martha Bringemeier și Otto Brinkmann (cf. anexa A).

23.3. Dar cea mai mare parte din adepții școlii folcloristice finlandeze (ca și unii din folcloriștii citați) au manifestat interes pentru problemele stilului oral în dependență de unele preocupări externe, psihologice sau sociologice. Ei nu s-au oprit asupra valorilor artistice intrinsece și compoziționale ale prozei populare. Axel Olrik face însă excepție. Acesta este cel dintîi care vorbește de *reguli de compoziție (Kompositionsregeln)* și de *formule de construcții (Konstruktive Formeln)*. Contribuția acestuia devine remarcabilă pentru studiul formal al structurilor fabuloase. O enunțare a „legilor epice" sesizate de Olrik *(Epische Gesetze der Volksdichtung)* arată importanța lor chiar pentru „metoda formală" de astăzi. Le reproducem după articolul său fără nici un comentariu:

a. regula *începutului* și *spiritului (Eingangsgesetz und ihr Gesetz des Abschlusses)*;

b. regula *repetării* ascendente și simple *(steigernde Widerholung, schlichte Widerholung)*;

c. repetarea sub forma lui *trei (dreizahl)*;

d. regula *scenică dublă (Gesetz der scenischen Zweiheit)*;

e. importanta regulă *a opoziției (das grosse Gesetz des Gegensatzes)*;

f. regula *omonimiei* (gemenilor) *(Gesetz der Zwillinge)*;

g. importanța *nodului (toppgewicht und achtergewicht)*, a *situațiilor* principale *(Hauptsituationen plastischer Art)*, a *unității* epice (epische Einheit), a *concentrării* în jurul unui personaj principal *(Conzentration um eine Hauptpersonaj)*.

Momentul marcat de Axel Olrik [78] este important, și la acesta ne vom mai referi în considerațiile stilistice pe care le vom face, deoarece

[78] Axel Olrik, *Epische Gesetze*, în *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsches Literatur*, 51, 1909, p. 1–12.

ele aruncă o puternică lumină asupra cercetărilor de acest gen, întreprinse și în prezent.

23.4. Astăzi, în epoca esteticii „operei deschise" (Umberto Ecco), a semiologiei (R. Barthes) și a structurii limbajului poetic (R. Jakobson), a metodei formale (Propp și școala sovietică), ideile semnalate mai pot avea vreun sens? Cu toate că conceptul estetic modern e altul decît în epoca istorismului, totuși unele aspecte, care țin îndeosebi de psihologia colportorului și a cercului de ascultători, își mențin prospețimea. Un studiu ca *Transformările basmelor fantastice* aduce mult din sesizările întreprinse de Antti Aarne, cu toate că sînt orientate metodic și conceptual în alt sens. De asemenea, înseși anumite „legi" compoziționale, sesizate de A. Olrik, își mențin valabilitatea.

Fărîmițarea, de care vorbeau cei citați (adăugăm și pe B. P. Hasdeu), nu mai este rodul unor mecanisme și automatisme psihice. Urmărirea materialelor prin tot ce oferă mai multe conținuturi se face din punctul de vedere „...al compoziției, al structurii lor". Este vorba de unele „constante" și „variații", în raport cu „funcțiile personajelor și de un „sistem" constituit, de o proză ce se bazează pe „o structură combinatorie", cu un vast „cîmp de posibilități" [80], o invitație deci, la alegere, adresată colportorului. Conceptul stilistic al basmului fantastic este astăzi altul decît la începutul secolului nostru. Este altul nu numai pentru că se afirmă o nouă atitudine critică, ci fiindcă însuși concepția despre basm este alta.

24. Variații stilistice

Basmul folcloric subjugă pe ascultători și prin variația stilistică. Este o prelungire firească a multelor atitudini sufletești pe care povestitorul le ia pe parcursul derulării evenimentelor. Dar asemenea diversitate de expresie mai este în funcție și de anumită tehnică a expunerii, de tipul discursului fabulos și de multe altele.

24.1. *Stil expresiv.* Basmele folclorice (iar după modelul lor și cele ale autorilor de literatură scrisă) încep, în mod frecvent, cu ceea ce se numesc *formule inițiale.* „A fost odată ca niciodată" sugerează atemporalitate, o povestire care *nu* s-a petrecut nicicînd; formula pregătește publicul ascultător pentru ideea că cele ce va auzi sînt „minciuni", evenimente lipsite de suport istoric. Din acest gînd,

---

[79] V.I. Propp, *Les transformations des Contes fantastiques*, în *Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 235–236.

[80] Tzvetan Todorov, *Poétique structurale*, în *Qu'est-que le structuralisme*, Paris, 1968, p. 108.

povestitorul popular a ajuns la exprimarea unor nonsensuri, ca următorul :

A fost odată ca niciodată ;
că de n-ar fi
nu s-ar povesti,
de cînd făcea plopușorul pere
și răchita micșunele ;
de cînd se băteau urșii în coadă ;
de cînd se luau de gît lupii cu mieii de
se sărutau înfrățindu-se ; de cînd
se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci
și nouă de oca de fier și s-arunca în
slava cerului de ne aducea povești.
De cînd se scria musca pe perete
Mai mincinos cine nu crede.

Secvența, bizară, are rost ca de la început povestitorul să creeze bună dispoziție, haz, o înclinare către anecdota fantastică gratuită. Ea se confundă cu însăși natura și rostul basmului : de a fi moment prielnic de odihnă sufletească, după o zi (zile) de muncă încordată.

B. P. Hasdeu punea în legătură asemenea formulări inițiale cu ideea că basmul e o reflectare a unor evenimente trăite de om în starea sa de vis ; de aceea ele ar consista „...dintr-o îngrămădire de imagini disparate analoage cu confuziunea de idei prin care se caracterizează începutul adormirii"[81].

Ca orice secvență fabulativă, și formulele din basme sînt într-o continuă transformare. Cea de mai sus capătă o configurare literară ca următoarea :

Cică a fost odată ca niciodată,
că de n-ar fi
nu s-ar povesti ;
că eu nu-s de cînd ferestrile,
ci eu îs de cînd poveștile.
Cînd poveștile pe la noi trecea,
mama atunci mă făcea
și apucai una de chică
ș-o arunai într-o vică ;
și-am apucat una de picior
și-o aruncai după cuptor
și-o bătui, bine, bine
să mă-nvețe și pe mine

[81] B.P. Hasdeu, *loc. cit.*

după aceea am lăsat
și iată că m-a învățat!

Ca într-un alt basm, formula să aibă un alt contur poetic, păstrînd însă cîteva elemente-cheie.

Conținutul lor, plin de nonsens, variază la infinit. Mai cităm următorul exemplu:

Odată, pe vremea de demult,
cînd mîncau șoarecii pe pisici
și erau mai înalți ăi pitici,
adică așa vine vorba, dar eu spui
adevărat, s-a întîmplat... (*39*, 21).

Sau:

A fost odată ca niciodată,
cînd se băteau urșii-n coade
pîn'se betegeau la noade,
cînd trăia lupu-n sat
și peștii pe uscat (*43*, 83).

Iar cea de mai sus revine în alt basm astfel:

A fost odată, de mult, de mult rău,
cînd fugeau șoarecii după pisici
și erau mai nevoiași ăi voinici (*40*, 39).

Oricare ar fi formularea lui, acest element formal, caracteristic are drept funcție: a) să imprime povestirii de la început nonsens și anecdotică dintre cele mai hazardate; b) să introducă pe povestitor într-o artă și ea specifică, în continuă devenire. Căci, după asemenea formulări, el poate expune scurt, în cîteva fraze, tema povestirii, intriga, un element important al discursului (cf. *supra*, § 20).

24.1.1. Însă deseori povestitorul dezvoltă un lung *monolog*, vorbind cu simpatie despre soarta eroului. Cel care expune motivul după tradiție, dorind să creeze ambianță propice afectivă, vibrează sufletește la cel mai înalt grad. Vom spune că este singura parte în care povestitorul manifestă subiectivitate evidentă, patos liric. Asemenea modalitate de exprimare se încadrează în limitele unui *stil expresiv*.

În basmul *Cerbul de aur (40)*, povestitorul, după rostirea formulei inițiale de rigoare, continuă:

„Unchiașul a fost avînd de la nevasta dintîi doi copii: un băiat și o fată; și p-ăști copii mătușa, mama vitregă, nu-i putea suferi: îi ținea nemîncați, îi bătea de le învinețea carnea pe ei, — bătaie de mumă vitregă, cum e vorba; în sfîrșit, vai de mămușoara lor, ce

viață duceau bieții copii, c-avea zgripțuroaica o inimă neagră de-a fost știut-o șapte sate prinprejur, și era și prefăcută" (*40*, 39).

Recunoaștem că în asemenea părți introductive povestitorul are bun prilej să se ilustreze prin sensibilitate, emotivitate, dar și prin atitudini reflexive față de problemele vieții. Devine un moralist, comentariul comunicînd ceva despre felul său de a gîndi, care este, în genere, cel al omului simplu. Monologul inițial este, așadar, o parte în care povestitorul se distinge de mulțime, ridicîndu-se deasupra ei. Devine o *personalitate*.

Manifestînd atitudine față de materie, el imprimă acesteia un ton propriu, distingînd-o de aceeași expunere făcută de un alt povestitor. Nu de mică importanță este și legătura, ce se stabilește de pe acum, între povestitor și cercul de ascultători, cu repercusiuni în chiar configurarea stilistică și compozițională a discursului narativ.

24.1.2. Comentariul ia alteori turnura unei informări obiective, ca un semnal dat ascultătorilor pentru ceea ce urmează : „Multe s-au mai întîmplat în lumea asta mare și cîteodată auzim povestindu-se cîte o întîmplare de ne vine mai a nu crede. Și totuși trebuie să credem multe din cele ce auzim...".

E o *captatio benevolentiae*, după care urmează, tot sub forma monologului expresiv, dezvoltarea ideii exprimate mai sus : „Așa se zice că a fost o femeie atît de frumoasă, că ar fi crezut omul că nu poate să fie în lume alta mai frumoasă ca ea, de întrecut nici poveste. Și era foarte încrezută în frumusețea sa. Și cum nu, mă rog, cînd fața ei era mai albă decît neaua, și totuși bătea în roșu, ochii mai negri decît murele coapte, dacă aruncau scîntei, părul ei — Doamne sfinte !, cu ce l-aș asemăna oare ? Era un caier de mătase neagră, sclipea de negru, și cădea peste umeri [...]; gura ei gîndeai că-i cireașă pocnită în două..." (*61*, 3).

Partea expozitivă expresivă, făcută sub forma unui monolog, mai are drept finalitate să pună în evidență ideea tematică : izgonirea fetei de către „mama rea", întrucît ea-i făcea concurență prin frumusețe. E un aspect modern al basmului.

24.1.3. Sînt suficiente subiecte fabuloase, care excelează în asemenea portretizări și descripții expresive și care constituie nucleul incipient narativ ; exprimă însăși intriga. Mai dăm un exemplu, de data aceasta o descriere a unei grădini. Monologul povestitorului urmează formulei inițiale :

„A fost odată ca niciodată. A fost odată un împărat puternic și mare și avea pe lîngă palaturile sale o grădină frumoasă, bogată de flori și meșteșugită, nevoie mare ! Așa grădină nu se mai văzuse pînă atunci p-acolo. În fundul grădinii avea și un măr, care făcea mere de aur, și de cînd îl avea el nu putuse să mănînce mere coapte...".

După introducerea ascultătorilor în temă, urmează dialogul dintre fiu și tată:

„ — Tată, am crescut [...]. Iar acesta ripostează:

— Dragul meu [...]”

Maniera semnalată capătă valoare de procedeu frecvent folosit în basmul fantastic.

24.1.4. Dintr-o analiză stilistică generală a basmului, se poate spune, cu destulă certitudine, că expunerea expresivă este proprie basmelor narate liniar. Intriga fiind elementară, iar subiectul fără multe personaje și fără o complexitate narativă, povestitorului i se cere ca să umple multe goluri cu descripții și portretizări, cu analize ale diferitelor situații epice. În modul acesta, subiectul ia turnura unei nuvele fantastice, cu evidentă organicitate.

Astfel, începutul unui basm ca *Găinăreasa (26)* ne amintește de fragmentul comentat mai sus, cu „mama rea”. Ca parte expresivă a discursului reia și aici formula inițială, comunicînd sub forma monologului intriga: „A fost odată un împărat și o împărăteasă. În căsătoria lor au trăit ca frații și numai o fată a fost făcută. Ca și mumă-sa, această fată din naștere era cu o stea în frunte. Murind împăratul, a lăsat la...” etc. Ca apoi fata fugind și intrînd găinăreasă: „Ea îngrijea de păsările din curtea împăratului, ca de ale dînsei...”.

Însăși transformarea din găinăreasă în zînă fermecătoare ce joacă lîngă fiul de împărat, apoi identificarea acesteia, nunta și alte verigi ale basmului sînt expuse la modul expresiv. Povestitorii anonimi dau dovadă de multă sensibilitate, învăluind narațiunea într-o poezie naivă, caracteristică prozei folclorice.

Fata de împărat dintr-un alt basm:

„...Aici îi venea să descalece ca să adune cîte un mănunchi de flori ce acopereau văile și dealurile, flori de care nu mai văzuse ea; aici îi venea să se dea la umbră sub un copac 'nalt și stufos, în care miile de paseri cîntau fel de fel de cîntece duioase de erau în stare să te adoarmă; și aici în urmă să se ducă la cîte un șipot...” (*2*, 41).

Asemenea tablou are de rost să declanșeze încredere în tot ce întreprinde eroina; pe cînd un altul, ca următorul, trebuia să imprime prudență, un spirit prevenitor: „Ce să vezi d-ta? Nici un pom nu mai era verde, le căzuse frunza și crăcile și rămurelele, de erau despuiați. Pe jos frunzele căzute erau făcute scrum de uscăciune. Numai un stuf de trandafir era înfrunzit și plin de boboci, unii în floare și alții deschiși. Ca să ajungă pînă la dînsul...” (*7*, 119).

Recunoaștem în această primă secvență a discursului fabulos o importantă *dihotomie*: primul aspect constă în *enunțarea* formală a cadrului ficțional, bizar și stăpînit de nonsens. Al doilea aspect se

limitează la o argumentare emotivă, stabilindu-se astfel o opoziție narativă puternică. Secvența ultimă întruchipează o altă atitudine a povestitorului: de la rama obiectivă, fixată de formula inițială, el trece la o parte lirică, subiectivă, în care își arată toată capacitatea sa de evocare. Antiteza creată între rama formală și expunerea subiectivă transformă pe povestitor într-un *mediator* invizibil. El are poziția bardului din vechile poeme homerice. Cu alt limbaj critic, această parte a discursului are sens *tranzitiv*. Este o cale pregătită de povestitor către secvența ce urmează și în care sînt introduse cuvintele eroilor, ale actanților. Discursul narativ ia turnură adecvată, fiind urmat de însuși miezul basmului de esență *dialogică*. Din noua atitudine ia naștere o altă factură stilistică, care susține proza populară cu zmei și zîne ca o construcție compozițională coerentă [82].]

25. Stil de contact

Povestitorul, părăsind expunerea expresivă, nu face altceva decît să introducă în scenă erou după erou. Adoptă atitudinea rapsodului din antichitate, de a nara la cel mai obiectiv mod, eroii fiind cei care expun evenimente, își destăinuiesc gînduri și intenții, caracterizează situații. Avem de-a face cu un așa-numit stil de contact.

25.1. În unele basme, lipsind partea expozitivă, exprimată la modul expresiv, se intră *ex abrupto* în subiect, cu o convorbire între erou și confidentul său. Astfel, „într-o zi, cînd sta pe prispă de se odihnea, numai ce se pomenește unchiașul cu feciorul-său că aduce doi bivoli albi și-i zice să îngrijească bine de ei și să le dea de mîncare [...]", că el pleacă.

Povestitorul folosește dialogul cu rost expresiv:

„ – Măi, Dane, măi, – că Dan îl chema pe băiat, – cum să pleci tu, taică, să mă lași pe mine singur, bătrîn și neputincios cum sînt [...]. Dacă mi-o veni ceasu morții, ș-oi muri ca un cîine [...]" (*48*, 234).

Alteori, după monologul introductiv, povestitorul face loc dialogului caracterologic, în stare să declanșeze o cascadă episodică. La motivul copiilor alungați *(28)*, intervenția soției are drept efect o schimbare a planurilor epice în favoarea unei expuneri accelerate:

---

[82] Mai vezi și alte funcții la N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, Edit. Univers, 1973; de asemenea, mai vezi și Silvian Iosifescu, *Configurație și rezonanțe, un itinerar teoretic*, Edit. Eminescu, București, 1973.

„ — Mă, bărbate, de nu ţi-ei lua copiii să-i duci undeva în pustietate, ca să-i prăpădeşti, eu pîine cu sare pe un taler cu tine nu mai mănînc.

— Da bine, fă nevastă, cum să prăpădesc eu aşa bunătate de copilaşi? Şi unde să-i duc?

— Nu ştiu eu d'al de astea. Să faci ce zic eu, ori mai multe nu".

25.1.1. Dialogul este cel care imprimă naraţiunii *funcţie impersonală*. De la filonul liric al monologului se trece pe nesimţite la tonul obiectiv; de la exprimarea subiectivă pentru un moment, făcută la persoana întîi, se trece la cea a persoanei a doua. Cei care sînt purtătorii obiectivi ai evenimentelor devin „figuri", iar nu eroi. Ei încorporează sarcini dinainte ştiute, povestitorul avînd rolul mînuitorului de imagini, al regizorului care stabileşte contacte între „actanţi" şi indici narativi.

Cînd acesta intervine analizînd stări, exprimîndu-şi opinii, colorînd dialogul subiectiv, este cel mai bun semn că basmul este o pastişă, o contrafacere în stil folcloric. Dăm un singur exemplu de acest fel:

„Măi dragii tatii, cred c-aţi auzit de mulţi feciori împărăteşti care au făcut atîtea pe lume, de li s-a dus vestea peste ţări şi mări, că se bucură şi ei şi părinţii lor şi toată împărăţia. Of, Doamne, of! Toată lumea are noroc" (Pamfile, p. 17).

În proza clasică, împăraţii nu au asemenea limbaj. Ei şi toţi actanţii au poziţie deplin obiectivă. Dialogul vine ca o firească modalitate după monologul expresiv. Acesta se întreabă frămîntîndu-se în el însuşi, recurge la vis, ca modalitate de exprimare a dorinţei, fiii angajîndu-se în acţiune în ordinea vîrstei; dialogul ia turnură imperativă (odată expuse succint tema, intriga):

— „Trageţi, copii, cu arcul, le zise împăratul, şi unde va cădea săgeata fiecăruia, acolo îi va fi norocul" (*18*, 5).

25.2. În multe din basmele folclorice, dialogul apare întregit de *formule mediane*. Fiind mai întotdeauna rimate, ele produc „o neaşteptat de plăcută diversiune în mijlocul prozei" (Hasdeu). Stilistic vorbind, ele marchează pauzele necesare povestitorului în a-şi regla respiraţia epică. Dar ele devin tipice anumitor secvenţe, formînd un corolar la o acţiune caracteristică. În sfîrşit, formulele mediane mai pot fi privite şi ca decor la o arhitectură epică caracteristică prozei fabuloase. Astfel, lupta dintre erou şi zmei se încheie de obicei cu cuvintele:

„Se luptară, se luptară/zi de vară/ pînă-n seară".

Eroul aflat în faţa zmeului antropofag, cîinii închişi de sora ori mama vitregă, sînt chemaţi cu vorbele:

„Na! N-aude/ Na vede/ Na greul pămîntului/ Şi uşorul vîntului/ Căţeluşii mei/ Că vă piere stăpînul" (*28*, 181).

Repetate de mai multe ori, versurile constituie un laitmotiv stilistic. Căci multe din acestea, cu toate că sînt stereotipii tradiționale, ele devin formulări poetice colorate, spuse și reluate de povestitor tocmai din tendința de a încînta pe ascultători.

Cotoșmanul, care-și regiza pe stăpîn în vederea căsătoriei, înfricoșează pe zmei ca să părăsească palatul, ca astfel cel sărac să joace rolul mai bine, cu cuvintele:
„Fugiți, zmeilor, și vă ascundeți, căci iată că vine Ilie/Pălie/ Să vă potopească/ Să vă pîrjolească/ Și după el Luceflenderu/ Să vă ia suflengheru..." (*24*, 119).

În același basm, sonorităților verbale, ca cele de mai sus, li se substituie versul scurt drept concluzie:

„Să muncești/ Și să trăiești/ Și ce-ți place să iubești" (*ibid.*, 116). Sau:

„Nu era vînat/ Vrednic de-mpărat" (*ibid.*, 112).

Într-un basm ca *Înșir-te mărgăritari (6)*, versurile-formule mediane sînt cele care imprimă discursului ritm și cauzalitate evenimențială. După metamorfoza copiilor omorîți de *mașteră*, în final, ei reluînd și povestind întreaga lor odisee, se rostește formula antitetică, căci, în timp ce maștera îndeamnă pe copil cu vorbele: „Un cărbune/ Și-un tăciune/ *Taci*, băiete, nu mai spune", tatăl ripostează: „*Spune*, băiete, spune". Astfel concepute, partea a doua a basmului și întreaga povestire devin antrenante.

La un moment dat, în unele basme, asemenea formule capătă o mare dezvoltare, basmul evoluînd către poema în versuri. Citām, în acest sens, basmele *Cerbul (40)* și *Petrea Făt-Frumos (78)*.

Ca în exemplul de mai sus, dialogul dintre sora aruncată în fundul lacului și fratele-cerb este versificat: „Frate, frate Tirioane/ Vino, bag-a tale coarne/ Tocma-n fundul ăst de apă/ Unde soru-ta să-neacă/...".

Iar fratele, metamorfozat în animal, răspunde:

„Soră, soră, draga-mea-re/ Duce-m-aș să am pute-re/ Dar țiganca m-a legat/ De un stîlp m-a ferecat".

Din cîte se observă, formulele mediane au, pe lîngă rolul de a ține vie atenția și curiozitatea ascultătorilor, de a caracteriza personaje, și o importantă valoare stilistică. Prin ele, ca unele ce constituie un fel de concluzii la secvențe dialogate, se ajunge și concepția basmului ca *povestire trăită*. „Trăită", e un fel de a se spune, căci basmul e atemporal. Formula inițială „a fost odată" implică eventualitatea unor evenimente ce au loc doar în fantezia povestitorului. Și totuși ascultătorii participă, ridicîndu-se în sfera fantasmelor colportorului.

26. Stil referențial

În literatura fantastică orală semnalam ca pagini lirice părțile expresive ale discursului. Altele nici n-ar fi potrivite pentru o proză prin excelență narativă. Dar există destule pagini de evocare a unor spații stranii, a „celuilalt tărîm", a unor „țări" sau „moșii", descrieri de păduri, palate etc. Căci basmul are nevoie pentru suportul epic de o topografie a sa, ca și de o prosopografie (descrieri ale aspectelor exterioare). În altă parte am dat suficiente referiri de asemenea natură (cf. *supra*, § 15).

În afară de asemenea înclinări, impuse de structura internă a discursului fantastic, povestitorul se simte supusul ascultător al vocii personajelor, eroilor, al lumii basmului în genere. Încît rolul său trece pe plan secundar, e trecut sub tăcere cum rezultă din contextul celor mai multe basme. Într-un capitol special am arătat în ce constau raporturile dintre personaje, eroi, actanți, am vorbit chiar de un statut în virtutea căruia toți aceștia funcționează în cadrul povestirii fabuloase. Colportorul adoptă în aceasta, o manieră tipică în introducerea lor în acțiune, în caracterizare și în lungul proces de tipizare.

Am întrunit întreaga recuzită de procedee sub denumirea de *stil referențial*. Prin folosirea multiplă a acestora, povestitorul trebuie să dea dovadă, ca și oratorul din antichitate, de o cunoaștere perfectă a mijloacelor retorice. Mai jos semnalăm cîteva dintre cele mai importante.

26.1. Basmul fiind operă de joc și construcție, arta sa se fundează pe ceea ce numeam mai înainte *mecanică combinatorie*. Procedeul constă în repetarea sau *reluarea* acelorași secvențe.

Cunoscutul folclorist nordic Kaarle Krohn vorbește și el, încă de la începutul secolului nostru, despre acest fenomen. Sub formula de *Umgestaltung*, el înțelege tendința manifestată de povestitor în reorganizarea materialelor narative mai difuze în întreguri orientate încontinuu către sensuri noi. Asemenea manifestare probată de povestitorul anonim s-ar face în virtutea unor automatisme ale gîndirii și fanteziei sale. Fără să anulăm asemenea supoziții, căci ele există, noi înclinăm să susținem că reorganizarea materialelor narative fantastice se desăvîrșește sub imperative stilistice. Povestitorul se supune unor reguli de construcție a basmului, cum ar fi reluarea sub forma de trei, ca și folosirea dialogului scenic, spre a obține o evoluție crescendo. Însăși reluarea, prin repetare mecanică, realizează o îngroșare a unor trăsături, punînd în lumină astfel antiteza.

26.1.1. Numărul *trei* se află în folclorul tuturor popoarelor. A fost pus în relație cu practici și cu funcții amintite încă din antichi-

tate. De exemplu, la sciți era un „tată la trei familii”, iar după Tacitus, popoarele germanice aveau numai trei anotimpuri.

Socotim *principiul trinității*, cel puțin așa cum se prezintă în proza folclorică culeasă în epoca romantică, ca reprezentînd o modalitate de comunicare, cu funcționalitate pur artistică, tipică basmului.

Sînt basme fundate exclusiv pe acest principiu și care s-ar reduce la 1/3 din lungimea lor dacă ar fi extirpate de repetările trinare. Însă, dacă s-ar produce o asemenea reducție, abia atunci s-ar vedea că povestirea ar fi văduvită de însăși natura ei proprie. Reluarea și repetarea constituie — ca în bolero — sensul intern al existenței; basmul se încheagă ca atare drept operă artistică originală tocmai în virtutea principiului trinității. Așa Ileana Simziana, eroina dintr-un frumos basm românesc, este supusă la *trei încercări*, la *trei probe* și înfruntă cu succes *trei piedici*, datorită celor *trei obiecte* pe care le poseda (cf. narograma nr. 20).

În modul acesta, povestitorul capătă o potrivită respirație narativă. Supunînd pe erou la încercări din ce în ce mai neprevăzute și complicate, realizează în modul acesta o expunere gradată, plină de surprize. În același timp, povestitorul are prilej să creeze antiteze categorice, atît de dorite de publicul iubitor de basme. În *Alcodor împărat (4)*, eroul, comițînd o infracțiune (de a fi intrat pe moșia vecinului), este supus la grele încercări. Dar pe toate le trece cu succes, deoarece în cale săvîrșește *trei binefaceri*, primind *trei donațiuni* ce se transformă în *trei recompense*.

Cît de puternice nuanțări caracterologice se pot obține prin respectarea principiului trinar în proza fantastică se vede și din basmul *Făt-Frumos cel rătăcit (14)*. De data aceasta, regulile trinității evoluează în alte sensuri, primind semnificații noi. Eroul, ajungînd să aibă părul de aur în condițiile citate mai sus, intră slugă la grădinarul împăratului. Ca să ia pe fata cea mică, dintre cele *trei*, *strică* grădina de *trei* ori la rînd și de *trei* ori o reface; *apare* în haine strălucitoare în compania împăratului de *trei* ori; îndrăgostită într-ascuns de el, fata de împărat îl *lovește* de *trei* ori cu mărul, devenind astfel soția lui. *Săvîrșește trei* fapte extraordinare, în calitate de ginere oropsit, ca, pînă la urmă, împăratul să se încredințeze că e ginerele năzdrăvan care-i apare frumos, viteaz și generos, deci într-o lumină ideală față de ceilalți doi. Este tocmai ceea ce a urmărit și povestitorul prin folosirea trinității.

În același sens apare și fragmentul ce relatează despre *lupta* eroului cu cei *trei* zmei, *eliberînd* pe cele *trei* fete de împărat ori astrele. Și de data aceasta reluarea se face prin termeni similari, cu nuanțări infinitezimale. Zmeul își anunță sosirea prin buzdugan aruncat care pocnește în : poartă, în masă și de aici se așază în cui. Lupta are loc la : podul de aramă, de argint și de aur. Dacă cu primii

doi lupta e mai ușoară, ea devine grea cu cel mic; cu acesta se bătură mai întîi în săbii pînă se rupseră, apoi în suliți pînă se rupseră și ele, ca, în sfîrșit, să se ia la trîntă (cf. *19*, 20; *43*, 98).

Principiul trinar, din cîte se observă, se întinde pînă în cele mai mici detalii ale basmului, fiind semnul sub care acesta se dezvoltă constituind nucleul organic. Procedeul este folosit pînă în cele mai mici detalii. Un erou șupurindu-se pe o gaură, spre a găsi pe Statu-Palmă, Barbă-Cot, ajunge „buricul pămîntului". Aici dă mai întîi peste „o casă de țărancă, unde intră înăuntru și văzu o fată de aramă, torcînd dintr-un caier de aramă". Apoi dădu peste „o casă de argint, în care era o fată de argint și torcea dintr-un caier de argint"; în sfîrșit, „ajunge la o casă de aur, în care află o fată de aur, torcînd dintr-un caier de aur" (*59*, 65–66).

Observăm că reluarea trinară devine obsedantă, justificînd tocmai modalitatea tipică de exprimare în basmul fantastic. Ea imprimă un caracter mecanic acestei categorii, subliniind ideea că basmul e o artă a *procedeului*. În același timp se sugerează tot mai mult o latură exotică și stranie unei astfel de proze.

Putem să identificăm în această manieră „rămășițe" dintr-o mitologie străveche? Să fi avut asemenea formulări altădată sensuri profunde? Poate. Nu-i mai puțin adevărat însă că asemenea părți au devenit pentru povestitorul de astăzi simple locuri comune din care este întruchipată o literatură plină de fantezie și poezie, agreabilă maselor.

26.1.2. Deja din exemplele de mai sus am reținut că reluarea unor formule sau episoade sub forma trinității se face, de cele mai multe ori, în termeni similari; introducerea unor scurte detalii vizează o varietate de nuanțe și culori, în funcție de imaginația și de dorința povestitorului de a ieși din clișeu. Reluările se operează sub forma paralelismului.

În această privință se poate vorbi de un *paralelism dublu*, ca în basmul *Înșir'te mărgăritari* (cf. narograma nr. 5). Dar obișnuit în basme avem de-a face cu un *paralelism triplu*, ca în cazul citatelor exemple de mai sus.

26.2. Pe baza celor expuse cu privire la procedeele tipice stilului refe-rențial, putem conclude că ele vin ca:

– o integrare a basmului folcloric în anumite *modele* tipice;

– modalități de exprimare a unei arte *naive*, ele implicînd o finalitate estetică *recreativă*, de minimum de efort psihic;

– prin asemenea procedee, povestitorii anonimi vizează realizarea a două figuri de stil, atît de necesare prozei fabuloase: *antiteza* și *hiperbola*.

26.3. Nu am putea găsi un loc mai potrivit unor considerații privind *formulele finale* decît aici. Căci ele vin să încheie parodiind

evenimentele neverosimile. Şi aşa cum povestirea fabuloasă orală se deschide în cadrul unei rame potrivite stilului expresiv, a monologului liric, tot astfel ea se încheie cu asemenea formule tocmai ca cerute de stilul referenţial. Ca să imprime o nuanţă de neverosimil, povestitorii insinuează că ei înşişi ar fi fost martorii a tot ce s-a debitat :

„Eram şi eu p-acolo. Şi fiindcă am dobîndit şi eu un os de ros, mi-am pus în gînd să vă povestesc, boieri dv. lucruri care, de s-ar crede, m-ar da de minciună; şi încălecai pe-o şea şi vă spusei povestea aşa" (*3*, 70).

Formulele finale variază în fel şi chip; ideea rămînînd aceeaşi, povestitorii o transpun folosind calamburul :
„Trecui şi eu pe acolo şi stătui de mă veselii la nuntă, de unde luai o bucată de batoc/ Şi-un picior de iepure şchiop".

Versurile ultime capătă contursiuni lingvistice infinite :
„Şi m-am suit pe-o şea/ Şi am spus-o aşa; M-am suit pe-o roată/ Şi am spus-o toată" (*14*, 258).

Alteori, formularea de mai sus evoluează în sensul unei invitaţii adresate ascultătorilor :

„...Precum v-o spusei şi eu şi de n-or fi murit şi azi trăiesc. Cine o ştie mai departe — spun-o" (*66*, 72).

Sau : „Cine nu crede, să se ducă să vază" (*62*, 60).

Uneori, dintr-o asemenea tendinţă, ia naştere o adevărată istorisire fantastică, care dezvoltă nonsensul şi absurdul :

„La nunta lui Sucnă Murgă [eroul] m-am întîmplat şi eu. Of ! ce bucate alese mai era la acea masă, tot numai fripturi şi copturi ca acelea de le-ai fi înghiţit şi cu ochii. Da încă vinurile acelea ! Le-ai fi băut pe toate de nu te-ai fi temut de vro ameţeală ! Mie mi-a plăcut mai ales un feli de friptură de raţă..." (Sbiera).
Parodia continuînd, povestitorul imaginează, în încheiere, incidente amuzante care sugerează ceva din geneza şi structura fabulativă a basmului.

Dar, în afară de nonsensuri şi absurdităţi, încheieri dezvoltate pe linia basmului-minciună, alte două rosturi mai îndeplinesc formulele finale : a) de a fi aluzie evidentă la cei ce nu ascultă în linişte povestirea; b) la bacşişul şi chiar cererea directă ca povestitorul să fie plătit :

„Eu încălecai pe-o iapă bălţată
Să fie povestea ascultată ;
Şi încălecai pe-o nuia pîrlită,
Să fie povestea răspîndită" (Stăncescu, 296).

Folosind unele scheme menţionate mai sus, ele sînt acomodate în felul următor: „...încălecînd de după şea, *aştept un bacşiş* de la cin'mi-o da.

„Basmu băsmuit,
Gura i-a troznit
Şi cu lucruri bune
I s-a umplut" (*ibid.*, 323).

Iar în alte basme, cererea e făcută direct:

„M-am încălicat pe-un pai de săcară
Şi v-am spus o poveste astă-sară
— Plătiţi-mi-o!
— Să ţi-o plătească Dumnezeu!" (Sbiera, 216) (cf. p. 233).

Ultimele formulări s-au născut şi din credinţa că oricine trebuie să povestească sau că poveştile sînt bune de leac.

Analiza „formulelor" basmului fantastic într-un cadru mai larg, al stilului oral ilustrează că: a) acestea constituie numai un aspect al stereotipiei acestui gen; b) că schematismul (stereotipia), subordonat acţiunii, formează cadrul necesar mişcărilor eroului, fără de care nici nu poate fi conceput basmul; c) aceste aspecte stilistice, inerente unei asemenea proze, de natură mecanică, sînt cele care imprimă caracter abstract stilului, promovînd fantasticul. Ele fac corp comun cu însuşi limbajul poetic al basmului.

ANEXA (analiză stilistică)

Pasărea măcastră (25)	*Feciorul de împărat şi pasărea măcastră* (Pamfile)
— *Monolog expresiv*	
— desemnarea intrigii (biserica ce să dărîmă)	Dialog exclamativ: Of, Doamne, toată lumea are noroc!
— visul (pasărea măcastră)	Să caute pasărea care cîntă „deodată" (!?) 12 cîntece
— Dialog între fii?	
— *Scenariu cinematic:*	
a. *plecarea* fiilor mari	Dialog între fii (tot exclamativ)
b. întîlnirea cu vulpoiul şi transformarea lor în stană	Comentarii şi detalii nesemnificative pentru subiect
c. dialogul între tată şi fiul mic	Plecarea fiilor

d. plecarea acestuia pe cal năzdrăvan (o întrerupere a secvenţei filmice)	Despărţirea lor
	Întîlnirea cu un moş
	Trimiterea fiului mic la fie-sa, la sora acesteia (vrăjitoare)
a'. *întoarcerea* fiilor mari cu pasărea măcastră — mută însă	
a''. *intrarea* în scenă a ciobanului (pasărea cîntă)	Obţinerea pasării şi a fetei drept soţie
— Împăratul porunci să aducă pe cioban, care povesteşte (o înnodare cu secvenţa întreruptă)	Fraţii îl îneacă
e. *întîlnirea* cu vulpoiul	Fratele mic ca cioban
f. vulpoiul > voinic	Pasărea cîntă
g. la palatul zmeilor > fată	Pedeapsa fraţilor
h. la palatul celorlalţi zmei	
i. iau colivia cu pasărea	
j. iau fata	
— (recunoaşterea fiului de către tată)	
l. urmăriţi de zmei, fraţii sînt prefăcuţi în stane de piatră	
m. învie pe fraţii — stane de piatră	
n. bînd apă, fraţii îi taie picioarele	
o. întîlnirea cu un orb	
p. cu sîngele scorpiei îşi lipeşte picioarele	
— Povestea Căinăresei, cu siluirea ei de către fraţi	
r. dovadă mărul = palaturi	
s. judecata dumnezeiască > lovirea cu praştia	

Cele două variante la tipul „fraţilor perfizi" au aceleaşi verigi, ilustrînd întrutotul tema. Discursul lor variază însă profund din perspectiva stilistică. În timp ce primul este aşezat pe schema basmului clasic, a discursului *figurat*, al doilea face abstracţie tocmai de ceea ce conferă genului originalitate, de:

— stratul mitic şi

— metamorfoză.

Lipsa unor asemenea elemente este însoţită de o expunere explicită, ce nu aparţine stilului oral; astfel că

— lipsa de alegorism duce la o relatare silogistic-dialectică;

— la patetism, din care decurge şi incongruenţa, însoţită de o mare doză de subiectivism.

Capitolul al II-lea

ASPECTE ALE LIMBAJULUI POETIC

Concepem limbajul poetic al basmului ca un sistem complex de semne cu semnificații profunde pentru însuși conținutul fabulos al acestuia. Și așa cum, prin însăși tradiția prozei folclorice, povestitorii populari folosesc stiluri variate (expresiv, referențial etc.) în procesul comunicării subiectelor, tot așa — prin aceeași tradiție — ei cheamă la viață artistică narativă imagini cu înțelesuri specifice. Aceștia, ca și monsieur Jourdain, care făcea proză fără să știe, practică un metalimbaj fără să fi luat cunoștință de subtilele observații ale lui Roman Jakobson și ale întregii școli structuraliste de astăzi. În paginile următoare, remarca va deveni evidentă prin exemplificările ce vom aduce. Dar, înainte de a face acest lucru, se cuvine să mai facem o distincție.

Leo Spitzer ca și alții — dintre români vom cita pe Tudor Vianu — au arătat de ce mare importanță sînt pentru arta literară abaterile, inovațiile stilistice și poetice, aduse de marile individualități creatoare. În sfera basmului folcloric nu se pot face asemenea distincții, cu toate că basmul din colecția Pop-Reteganul arată stilistic și poetic altminteri decît cel publicat de P. Ispirescu ; și de asemenea basmul german din colecția fraților Grimm are alt profil artistic decît cel francez din colecția lui Ch. Perrault.

Dar asemenea latură a stilului și a limbajului poetic a basmului folcloric, importantă prin natura ei, ne-ar duce prea departe cu considerațiile noastre. Aici am dori să arătăm numai că basmul are valențe artistice specifice și deosebitoare față de alte categorii ale prozei orale, ca : legendă, mit, anecdotă.

27. Natura imaginii

Estetica literară a pus suficient în lumină caracterul senzorial și simbolic al imaginilor artistice [83]. Și într-o aceeași măsură a pus accentul pe calitatea de ornament plastic al acestora, ca unele ce înfrumusețează opera. Semiotica vine ca o pondere în această tendință,

[83] Tzvetan Todorov, *Poétique structurale* în *Qu'est-que le structuralisme*, Paris, 1968, p. 108.

punînd accentul pe semnificații. Iar teoreticieni literari ca Wellek și Warren încearcă să găsească și alte calități imaginii, afară de plasticitate. Ei afirmă că : „...ceea ce dă forță unei imagini nu este atît vioiciunea ei ca imagine, cît caracterul ei de fenomen mintal, legat într-un mod specific de senzație”[84].

Nu s-ar putea spune că interpretarea basmului fantastic, cu zmei și zîne, a rămas străină de această din urmă concepție. Lăturalnic a fost afirmată, de către antropologi îndeosebi, ideea că basmul ar fi expresie a unei gîndiri mitice ori metaforice. Căutînd să ilustreze că în basme am avea de-a face cu „personificări”, cu o sumă de hieroglife proprii gîndirii primare, s-a ajuns la concepția animistică. Chiar și partizanii „resturilor” din basme dintr-o epocă străveche vedeau în mituri și simboluri un mod de a comunica al indivizilor aflați pe anumite trepte ale evoluției umane.

Atît unii, cît și alții, afirmînd asemenea idei, voiau să arate vechimea multimilenară a acestei proze. Las la o parte că sarcina pe care și-o asumaseră aceștia era cu totul dificilă ; că o demonstrare a străvechimii basmului era ca și imposibil de făcut pe această cale, dar antropologii, mitografii au rămas cu totul insensibili la aspectul artistic al limbajului basmelor.

27.1. Din cîte rezultă și din paragrafele anterioare, noi socotim că povestitorii în expunerile lor nu sînt cîtuși de puțin stăpîniți de o gîndire mitică. Ei folosesc doar limbajul figurativ, asociativ tocmai ca să comunice cu mai mult efect înțelesuri ascunse. De aceea expunerile devin alegorice și pur convenționale. Formată din cuvinte-semne și imagini potrivite întîmplărilor imaginate, acestea au drept finalitate artistică să transporte pe ascultători într-o ambianță feerică, „de basm”. Încît asemenea limbaj nu poate fi luat în înțelesul său propriu, căci sub învelișul figurativ se ascund viață, idei și sentimente umane. Dealtminteri, acesta este și înțelesul mai profund al artei în genere. Găsesc ideea afirmată de Northrop Frye că exprimă un adevăr critic elementar : „...întîmplările dintr-o operă literară nu sînt reale, ci ipotetice” ; că ideile cuprinse în literatură „...nu sînt propozițiuni reale ci simple formulări verbale”, convenționale [85]. Nicăieri nu se poate verifica mai bine asemenea adevăr ca în basmul fantastic.

Ideea de mai sus, întregită de tot ce au adus ca gîndire și modalități interpretative noile curente, în frunte cu Rolland Barthes, Claude Levi-Strauss, Claude Bremond și alții, ne-a condus pe căi noi la înfățișarea limbajului poetic al basmului folcloric.

---

[84] Wellek—Warren, *op. cit.*, p. 247.

[85] Northrop Frye, *op. cit.*, p. 102 ; cf. Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, în *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963.

28. Imagine intențională

Într-un basm ca *Făt-Frumos cu părul de aur* (*13*, 218), eroul, intrînd în baia zînelor, la îndemnul calului, capătă păr de aur. Imaginea strălucitoare și specifică basmului are valoare tematică. Ea lasă să se înțeleagă unele intenții ascunse ale acestuia, fapt care se observă din aceea că, ajuns la curtea împăratului ca slugă, și-l acoperă cu un „ciriviș" (bășică de porc) și îl descoperă numai cînd face grădina zob, în admirația fetei mici a împăratului. Repetată de trei ori, imaginea devine centrală și ca cuprindere, iar semnificațiile sînt de natură erotică. Vom spune că acesta este un mod caracteristic în proza folclorică de a face curte și declarații de dragoste.

Tot de aceeași natură este și imaginea buzduganului aruncat de către zmeu, prin care își anunță sosirea acasă. În substratul ascuns al acestei imagini stă însuși aspectul tematic al basmului : provocarea la luptă, iar retransmiterea lui de către erou — intenția acestuia din urmă de a-i comunica adversitatea hotărîtă.

28.1. Asemenea imagine intențională identificăm și la cele trei fete ale împăratului care așteptau să se căsătorească. Acesta, ocupat cu treburile împărăției, uitase că ele trebuiau măritate. Fetele își exprimă dorința nu la modul declarativ, ci recurg la imaginea pepenului, cu adînc substrat simbolic. „Într-una din zile, fata cea mare se vorbi cu surorile ei, ca să ducă fiecare cîte un pepene ales de dînsele la masa împăratului" (*13*, 216). Cînd tăiară pepenii, împăratul observă : unul se cam trecuse, al doilea era tocmai bun de mîncat și al treilea dase în copt. Adunat, sfatul țării comunică : „Pilda asta însemnează vîrsta fetelor Măriei Tale, și că a sosit timpul să le dai la casa lor".

Într-un alt basm, argatul de la grădina împăratului se substituie „Sfatului". Ducînd într-una din zile trei legături de flori, legătura „...mai mare era alcătuită din flori ce începuse a se trece și abia mirosînde, o dete fetei împăratului celei mari. Legătura mijlocie cu flori ce erau tocmai în floare, o dete fetei mijlocii, iar legătura cea mică ce avea flori numai boboace, care acum se deschideau, o dete fetei celei mici" (*14*, 235).

Alegorismul ca mijloc de comunicare propriu basmului creează ambianță simbolico-mitică. Modalitatea este la pol opus exprimării dialectic-silogistice. Cînd unele basme cad într-o asemenea stare, e cel mai bun semn că la mijloc e un fals individual ori că motivul a intrat într-o fază nouă, căci stilul oral refuză astfel de procedee. În virtutea modalității semnalate mai sus, povestitorul realizează imagini intenționale în chipuri variate, întrucît el nu are alt gînd decît doar să înfrumusețeze limbajul și să comunice evenimente. Ea devine

operantă în însuși cîmpul evenimentelor, se transformă în agent narativ activ, coexistînd cu însăși tema subiectului.

28.2. Așa într-un alt basm este vorba de fata răpită de zmei și de fiul care pleacă să o caute. Omorît de zmeu, mama se plîngea că și-a pierdut ambii copii. Înghițind un bob de piper, naște pe Pipăruș. Ca să nu-l piardă și pe acesta, mama trecea sub tăcere faptele petrecute mai înainte. Dar el o forțează să-i spună, prinzîndu-i țîțele sub talpa casei (imagine frecventă în basme). Apoi îi poruncește :

„. . .Acum te scoală și-mi fă o azimă de grîu curat, frămîntată cu lapte din țîțele tale, că eu am semne că trebuie să dau de ei și să-i aduc" (*64*, 25).

Întîlnirea dintre frate și soră și explicarea intenției solicitată de azimă sînt exprimate în următorul dialog imaginat de autorul popular :

„ — Bună ziua, soră !

— Să trăiești cu bine ; dar ce-mi zici soră?

— Îți zic soră, fiindcă-ți sînt frate ; de nu crezi ian hai din azima asta. . . Dar cum îmbucă, odată zise : „Asta-i cu lapte din țîțele mamei mele, acum cred că îmi ești frate, dară nu pricep cum ? că nu ești fecior holtei, iar eu cînd am ajuns în robia zmeului numai doi frați am avut. . .".

Învie, apoi, pe cei doi frați. Dar aceștia îl legară de stejar, iar soru-sa lăcrima, neputînd face nimic să-l ajute. Acesta este un alt aspect la o secvență frecventă : a fraților vitregi.

Am putea spune că imaginile intenționale devin sarea care dă gust prozei folclorice, ele sugerînd viață profundă și lăsînd deschise orizonturile către alte perspective narative. Ele fac parte dintr-un sistem complex de relații și procedee.

28.3. Stăpînit de asemenea modalitate, povestitorul creează imagini de acest fel ori de cîte ori are nevoie să motiveze un subiect prin episoade ad-hoc create. Aminteam în altă parte de basmul *Cele trei rodii aurite (31)*. Eroul face cîte un bine balaurului, fîntînii, cuptorului și chiar porților le acordă atenție, dîndu-le „bună ziua". Săvîrșind o frecventă infracțiune, de a lua rodiile găsite, grădina începu să țipe și să ceară ajutor tocmai de la binefăcătorii citați mai sus. Dar toți răspund : „Acest om ne-a scăpat de urgia ce era pe noi, și ne vom căuta de treabă" (p. 213).

Imaginea intențională este, așadar, suport al unor serii de episoade anticipative. Pe lîngă noutate epică ce surprinde, ea creează mișcare, dinamizează acțiunea. Pe de altă parte, asemenea limbaj constituie o latură a mitologiei fabuloase care, departe de a fi moștenită sub forma clișeelor cunoscute, este o rezultantă a unui joc lingvistic.

29. Imagine-releu]

Într-un basm (*60*, 80), eroul, deşi foarte puternic, nu poate învinge un bătrîn, fiindcă acesta avea „puteri ascunse". O Ileană Simzeană îl ispiteşte, spre a-i spune unde are tăinuite puterile. Simulează că ar fi în mătură sau în puşca din cui. (Asemenea răspunsuri, ca şi antiteza de mai sus, ilustrează caracterul de joc al basmului.) Pînă la urmă îi spune:

„Nu departe, la nouăzeci şi nouă de paşi, se află o peşteră; în peşteră se află un urs, în urs un iepure, în iepure o raţă şi în raţă două muşte; în acele stau puterile mele".

Ca să intre în posesiunea lor, eroul călătoreşte, se luptă, pe o muscă în care se mai păstra ceva din forţa bătrînului o păstrează într-o batistă, ca bătrînul să se roage s-o omoare, pentru ca să scape astfel de calvarul vieţii. Secvenţa narativă dinamică şi episodică complică, diversificînd subiectul. Spunem că avem de-a face cu o imagine-releu ce se integrează unui întreg organism plastic şi care, dimpreună cu alte aspecte lingvistice, formează un sistem simbolic, asociativ, fără de care basmul fantastic nici n-ar putea exista.

29.1. O asemenea imagine identificăm şi într-un alt basm: *Dafin împărat şi Chiralina (75).* Eroul ajungînd la Mama Vîntului, aceasta roagă pe fiu-său să-i spună unde se află frumoasa Chiralina. Sub prestare de jurămînt că nu va destăinui secretul nimănui, acesta arată că

„Împărăţia Doamnei Chiralina e d-aci cale de nouă ani, dar se poate face cît te ştergi la ochi, dacă ar şti cineva să se ducă în pădurea neagră, de lîngă gîrla (apa) de păcură, care aruncă cu pietrii şi foc pînă în înaltul cerului; acolo va găsi buşteanul (cocia) ielelor, va încăleca pe buştean şi va trece gîrla dincolo. Cine aude şi va spune cuiva ce spusei eu să se facă piatră pînă la genuchi". Ca apoi să continue: „După ce a trecut gîrla trebuie să lovească buşteanul în burtă şi se preface în căruţă cu 12 cai de foc; [...] să lovească buşteanul în burtă şi pe loc se va preface în cerb şi cum îl va auzi fata cîntînd, îi va trece şi o va putea fura" (*75*, 95; cf. *10*, 168).

Imaginea este cu totul specifică prozei fantastice. Ea devine cheie a întregului conţinut episodic, un cuvînt înlănţuind un altul: pădure → gîrlă → buştean → căruţă cu 12 cai de foc → cerb — toate sînt denominaţiuni care implică acţiuni, prin care subiectul capătă contur fabulos.

Efectele unei asemenea imagini declanşează pe de o parte *mişcare*, ideea de scenariu în basm, despre care vorbeam mai la început, fiind realizată îndeosebi prin asemenea structuri narative; pe de altă parte, ea prezintă o structură prin excelenţă *pictografică*, *iconică*,

ca să folosim termenii lui Roland Barthes [86]. Dar imaginea-releu conferă povestirii puternic strat legendar, mitologic, de supremă valoare artistică, demonstrînd că acesta este întîi de toate fruct al fantaziei creatorului anonim, și nicidecum rest din epoci îndepărtate. Întruchipată astfel, asemenea imagine devine o subtilă modalitate de exprimare plastică atît de potrivită cu structura prozei fantastice.

29.2. Într-un basm cu numele *Cei trei frați*, aceștia, ca să capete mîna fetei de împărat, trebuiau să însănătoșească „pasărea Dale". Fata le indică ce trebuie să facă:

„...Să vă duceți la muntele cela 'naltul, ce se ridică pînă la nori, și acolo pe pisc este un nor mare de pietre și bușteni; sub ele să săpați și veți găsi o cutie de plumb; în acea cutie e închisă o prepeliță, pe care să o spintecați și veți găsi în inima ei trei gîndaci; aceștia sînt puterea lui Dale, pasăre mare, care cu nemilostivirea mă păzește să ies de aici. De cum veți pune mîna pe acei gîndăcei, să rupeți piciorul la unul, căci Dale, pasăre mare, se îmbolnăvește" (*37*, 297).

Urmează întocmai sfatul și izbutesc în ceea ce întreprind.

Din cîte observăm, imaginea-releu exprimă prin minimum de cuvinte un maximum de înțeles plastic; declanșează acțiuni și introduce pe ascultătorii basmului într-o zonă legendar-mitică. Povestitorul adoptă hieroglifa, fabula fantastică în locul expunerii dialectice, logice. Mitul, reprezentînd „exprimarea irațională sau intuitivă în contrast cu exprimarea filozofică-sistematică", imprimă, prin natura lui însăși, o esență particulară basmului. În mod frecvent, folcloriștii (antropologi, etnologi) văd în mit poezie ritualistică, „rămășițe" dintr-o perioadă străveche; în colindă ori în poezia vrăjilor — elemente tradiționale alegorice. În realitate, din cîte se observă, nu avem de-a face decît cu modalități de exprimare strict asociate de funcția și de structura unei categorii folclorice, prin esență fabuloasă, cum este basmul cu zmei și zîne.

30. Metamorfoză

Antropologii englezi vorbesc de metempsihoză ca de o veche concepție a popoarelor din India și Egipt, ca și a celor din Africa, datorită căreia s-au plăsmuit poveștile. Fenomenul constă în transformarea sau migrația sufletelor, care s-ar încorpora în diferite ființe sau obiecte. În cuprinsul basmului sau mitului, fenomenul este desemnat prin termenul de metamorfoză. Însuși marele poet latin Ovidiu

[86] Roland Barthes, *Réthorique l'image*, în „Communications", 4, 1964.

vorbește în opera-i cunoscută despre acest fenomen al transformărilor :

„Totul se schimbă, nimic nu piere ; spiritul rătăcește din loc în loc și însuflețește toate corpurile ; el intră din om în animal și din animal în om, dar nu moare niciodată" (*Metamorfoze*, XV, 165 și urm.).

Și în basme, povestitorul este stăpînit de asemenea dicton pitagoreic. S-ar putea crede că metamorfoza ar fi în dependență de temă și de profilul eroilor. Dar nimic nu-l împiedică pe povestitor să recurgă la cele mai absurde transformări, ignorînd cu desăvîrșire asemenea elemente ale subiectului. Se poate spune că metamorfoza e mai degrabă în dependență de intențiile povestitorului, deci de ideea pe care vrea să o ilustreze prin povestirea sa.

30.1. Un erou olog, fiindcă ursitoarele i-au luat vinele, se schimbă în *pasăre* (porumbel) și ajunge în zona de viață a acestora ; ca să pătrundă în casă, se schimbă din nou, de data aceasta în *muscă* ; furîndu-i-se buzduganul, „se dete de trei ori peste cap, se făcu un buzdugan cu totul și cu totul de oțel" (*19*, 22). Se observă că fazele prin care acesta trece nu sînt decît în dependență de intențiile povestitorului. Importante de semnalat sînt unele calități ale metamorfozelor. Eroul trebuia să devină „pasăre", fiindcă urma să ajungă cît mai repede în zone cu totul îndepărtate ; apoi „muscă", deoarece numai așa putea să pătrundă înăuntru, „buzdugan", întrucît răufăcătorii trebuiau pedepsiți.

Transformările eroului depind de intențiile colportorului, dar și de puterea de imaginație a acestuia, ele nefiind altceva decît modalitate de încorporare a unei acțiuni dintre cele mai extravagante. Din cîte se observă, orice episod este posibil, cu o condiție, vom spune : ca acesta, oricît de hazardat și absurd ar fi, să se asambleze cu logica basmului. Acțiunea lunecă în modul acesta pe nesimțite și se încheagă într-o povestire dintre cele mai atrăgătoare. Zonele nu sînt limitate. În același basm, regnul animal cel mai divers alternează cu regnul vegetal, mineral, cu o sumă de fantasme dintre cele mai stranii.

30.2. Unele din basme sînt fundate numai pe principiul metamorfozelor, cum ar fi *Înșir-te mărgăritari (6)* sau *Lupul cel năzdrăvan și Făt-Frumos (7)*.

Eroii basmului primesc de la binefăcătorii lor daruri : săpun, perie, pieptene. Urmăriți de către zmei și zmeoaice, în momentul cînd ei urmează să fie prinși și pedepsiți, aceștia aruncă obiectele și deodată apar : munți, păduri, bălți imense de noroi. Opozanții sînt pînă la urmă învinși. Sau o altă situație : ca eroii să fie pedepsiți, zmeoaicele se transformă în : livadă cu peri, în fîntînă cu apă ori în

cîmpuri de flori. Devin elemente tentante. Dar unul dintre aceştia cunoscînd natura lor, le omoară pe rînd.

Imaginile-metamorfoze din asemenea serie devin *cinestetice* ori *cinematice*. Au o mare forţă de mişcare şi reprezentare, şi acest fapt întăreşte caracterul basmului folcloric de montaj şi scenariu. Iar zona transformării donaţiilor în diferite ipostaze dorite de erou devine una dintre cele mai pitoreşti laturi ale prozei fantastice. Nu mai puţin valoroasă este şi calitatea simbolică ori funcţionalitatea metamorfozelor. O fată de împărat împinsă în apă şi înecată de răufăcătoare se transformă în *nufăr* tocmai pentru a sugera nevinovăţie. Alteori, strania figură a lupului cu cap de fier sau aramă se metamorfozează cînd în crăiasă, cînd în iapă năzdrăvană, fiindcă avea să joace rol dublu : de împlinire a dorinţelor, dar în acelaşi timp şi de renunţare la toate acestea, spre a fi păstrate de erou. Numai o lectură a respectivului basm convinge pe cititor de importanţa şi necesitatea transformărilor, care devin un principiu fundamental de expunere în proza fantastică orală.

30.3. Oferind infinite posibilităţi de întruchipare narativă, fantazia povestitorului e la largul ei. Căci neavînd nici o limită, asemenea modalitate vine să întărească tocmai ceea ce arătam în altă parte : caracterul de joc şi construcţie al basmului fantastic. Îi conferă mişcare şi multă variaţie, dar, în acelaşi timp, expunerea capătă culoare de o rară frumuseţe. Imaginile create astfel devin icoane pictate graţios sau terifiant, tablouri exotice de cele mai multe ori.

Dar imaginile-metamorfoză sînt şi cele mai frecvente *stereotipii* în proza folclorică orală. Ele sînt un soi de etichete, care, introduse la momentul oportun, declanşează alte evenimente, ridicînd povestirea într-o nouă zonă.

Transformările pot fi *simple* : calul răpciugnos, mîncînd jar, devine un bidiviu năzdrăvan *(1)* ; o pană dăruită de pasăre, un solz de peşte (*4*, 78) etc. devin fiinţa respectivă care săvîrşeşte ceva în locul eroului spre a-l scoate din încurcătură etc.

Sînt metamorfoze *duble* : o fată de împărat fermecată devine broască ţestoasă, care peste noapte se transformă în zînă (*3*, 65), iar un fiu de împărat în porc, ca peste noapte să devină prinţ (*5*, 88).

Cum citam mai sus, există basme *plurimetamorfice*. Transformările se ţin lanţ, basmul pînă la urmă fiind fundat pe acest sistem (vezi *6*, *7*, *39* ; pentru toate, vezi anexa 3).

Unele dintre ele se observă că au ceva din mitul antic, altele ţin de evul mediu mistic şi creştin : fată de drac → bisericuţă → pădure → baltă (vezi *39*).

31. Animism ? Personificare?

De metamorfoză a fost asociată ideea de „animism" și de „personificare", ambele cu o foarte lungă dezbatere [87].

La o mai atentă scrutare critică, observăm că punctul de vedere, susținut cu deosebire de antropologi, nu rezistă. La mijloc nu este vorba decît tot de o modalitate de exprimare artistică, tipică prozei folclorice. Pe parcursul studiului de față am sesizat aspecte ale așa-zisei „personificări", care nu este altceva decît: a) un sistem relațional de *imagini* dintre cele mai plastice; b) un mod de expunere propriu basmului, fundat pe *dialog*; c) o tendință firească către *metamorfoză*, din cîte am văzut mai sus, spre a rezolva incidente altminteri greu de trecut.

31.1. Personificarea în proza fantastică orală constituie deci un procedeu formal sintetic. Se poate vorbi de o figură de stil cunoscută și de antici: *prosopopeea*. Prin asemenea modalitate, autorul popular (ca și de literatură scrisă) manifestă înclinarea de a personifica sentimente ori acțiunea lucrurilor. Ca și alegoria, aceasta ia turnură episodică, constituie agent narativ de cel mai mare interes pentru proza fabuloasă.

Astfel, împăratul intrînd în casa fie-sii, izgonită pe motive neîntemeiate, obiectele din casă au funcție de a-i comunica starea de lucruri. Cum? Simplu de tot: colportorul le pune să vorbească între ele:

„...La vatră erau două oale puse la foc. Aceste oale se certau. Sluga împăratului auzi cu urechile sale cum se ciorovăiau aceste oale. — Fă, buzato, dă-te la o parte că tu ai fiert destul.
— Ba dă-te tu la o parte, scurto ce ești, că au fiert și mațele în tine...".
Așezîndu-se la masă, „...împăratul rămase stîlpit, cînd văzu masa viind singură, talerile, lingurile și celelalte tacîmuri cu vătășeii lor...; în loc de a strînge masa, văzură că lingurile începură a sălta pe masă".
Mai mult, una dintre ele se ascunse în cizmele împăratului, ca fiica împăratului să riposteze, în legătură cu furtul acestora:

„ — Cum nu știi dta, zise gazda, despre lingură, asemenea nu știu nici eu pînă în ziua de azi cu cine am făcut copilul" (*30*, 206; cf. *34*, 258).

Funcția animistică din fragmentul de mai sus este evident artistică. Departe de a constitui un substrat-rămășiță dintr-o străveche mitologie, socotim că nu este altceva decît o prosopopee. Modalita-

[87] Vezi (sintetic) în *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, vol. I—II, sub redacția lui Lutz Mackensen, Berlin 1930—1940.

tea devine curentă și în basme, în care grădina, florile, alte lucruri neînsuflețite primesc rol de indici narativi, săvîrșesc acțiuni; propteaua gardului comunică ceva celui ce-și leagă calul, porțile, fîntîna mulțumesc celor care le-au acordat atenție.

Asemenea tendință către „animism" și „personificare" face corp comun cu un întreg sistem semiotic, propriu prozei fantastice folclorice, în care trebuie să includem și metamorfoza, cu imaginile-releu și imaginile intenționale.

32. Între mit și basm

În concepția lui Jacob Grimm, mitul este o povestire asociată de legenda străbună păgînă (*die Sage*). Din aceasta a rezultat și conceptul că basmul ar fi rest dintr-o mitologie multimilenară, că numeroși eroi ai basmelor ar fi alte fețe ale unor zei și zeițe. Literatura focloristică este plină de asemenea idei care au ajuns să fie tălmăcite în diferite chipuri pînă aproape de epoca noastră. De asemenea idee sînt predominați și autori iluștri ca G. J. Frazer, Al. Krappe, M. Eliade. Cel din urmă arată că nu există manifestare și produs uman — gesturi, dansuri, obiecte etc. — care, în anumite momente ale istoriei să nu fi fost asociate de sacralitate[88]. De aceea mitul și simbolul sînt legate de credințe și practici religioase. O aceeași sursă au și numeroasele legende și tradiții mitologice ivite din temeri și speranțe. F. Engels în *Anti-Dühring* scrie: „Dar orice religie nu este altceva decît oglindirea fantastică în mințile oamenilor, a forțelor externe care domină viața lor de toate zilele, o oglindire în care forțele pămîntești iau forma unor forțe suprapămîntești"[89].

Astfel, întunericul, frigul și căldura, soarele, furtuna, tunetul etc. vor fi creat stări psihice de o extremă intensitate, determinînd apariția, în conștiința și fantezia colectivităților primare, a unor imagini de o extremă vigoare și culoare fabuloasă. Antropologii cred că animismul și magia, care stau la baza multor credințe, vor fi fost izvorul celor dintîi manifestații ale inteligenței omului. De la acestea la mit și simbol nu este decît un pas, desigur imens, făcut de omul care înainta la început în istorie cu mișcarea melcului.

32.1. Și noi socotim că basmul folcloric este tributar mitologiei antice nu însă prin „resturi", cum au încercat să demonstreze frații Grimm, At. M. Marinescu ori Leo Bachelin.

---

[88] Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des réligions*, Payot, Paris, 1964, p. 115 și urm.

[89] Friedrich Engels, *Anti-Dühring, domnul Eugen Dühring revoluționează știința*, Edit. de stat, București, 1955, p. 350.

Povestitorii anonimi au avut viu în minte nu fapte săvîrşite de Jupiter sau Apollon ori cine ştie ce zeiţă. (Asemenea incidente, dealtminteri, nici nu ştim în ce măsură erau cunoscute de mase. Căci ele sînt doar menţionate de literatura mitologică scrisă.) Ei au comun cu mitologia antică însă unele modalităţi de comunicare a evenimentelor. În primul rînd şi-au făcut din metamorfoză un mijloc primordial de expunere a celor mai extravagante întruchipări. Astfel este cunoscut episodul Joe-Jupiter, care, după războaie purtate cu zeii vrăjmaşi, se hotărăşte să se căsătorească cu soră-sa, Junona. Deoarece el se temea că va fi refuzat, se transformă în cuc frumos şi blînd. Se apropie de soră-sa sub pretext că i-ar fi frig. Junona începe să-l mîngîie şi, fiindu-i drăgălaş, îl vîră în sîn, ca să-l încălzească. Dar pe loc Joe ia forma de mai înainte, de zeu; cuprinzînd-o în braţe, vrînd-nevrînd, soră-sa îi devine soţie. La celebrarea între zei a evenimentului, frumoasa nimfă Cheloneea, iubita lui Jupiter, supărată, vine mai tîrziu. Atunci zeul o transformă în broască ţestoasă.

În nici un basm nu întîlnim astfel de evenimente. Identificăm însă frecvent fete de împărat metamorfozate în păsări (turturică) ori în broască, iar fii de împărat luînd înfăţişarea a fel de fel de fiinţe, vegetale etc.

De o succesiune a transformărilor, cum s-a întîmplat cu Periklimen, fiul lui Poseidon, în lupta cu Hercule, sînt pline şi basmele. Unele din ele sînt fundate numai pe astfel de modalităţi de exprimare. Voi cita două exemple din care rezultă o vădită înrudire a basmului folcloric cu legenda mitologică.

Zeiţa Daphné, ca să scape de dragostea insistentă a lui Apollo, fuge dinaintea acestuia, rugîndu-se de Peneu, zeul apelor, s-o protejeze. Ovidiu, cel care a creat o poezie a *Metamorfozelor*, scrie că: „Abia-şi isprăvi rugăciunea şi membrele ei se înţepenesc. O coajă uşoară pieptu-i delicat; păru-i se preface în frunze şi braţele sale în ramuri; picioarele sale, adineaori aşa de repezi, prin rădăcină şi rămîn lipite pămîntului; un vîrf de arbore îi răsare pe cap"[90].

Ca o palidă amintire a evenimentului mitologic, proza folclorică română are basmul *Fata din dafin* (Aa Th. 652 A). Dar povestirea de data aceasta are altă semnificaţie. Însuşi cel de-al doilea exemplu: *Balaurul cu 7 capete*, care aminteşte de lupta lui Perseu cu hidra fabuloasă de la Lerna, are o altă structură.

Basmul se deosebeşte de mit nu numai episodic ori ca semnificaţii, ci şi ca structură artistică. Aşa cum arătam mai înainte, cele dintîi, ca operă „deschisă, înglobează neîncetat evenimente dintre cele mai fantastice, expresie a unei fantazii bogate, pe cînd mitul

---

[90] *Apud* Lazăr Şăineanu, *Basmele românilor în comparaţie cu legendele antice*, Bucureşti, 1895, p. 292.

este limitat prin tradiție la forme definite, cu sens etiologic, ce vor să comunice adevăruri grave.

Chiar schimbarea sexului — din fată-băiat, — ca într-un frumos basm românesc, ca idee este identificabilă în mitologia grecolatină. Este vorba de fiica lui Erisichton, vîndută ca roabă; aceasta imploră pe Neptun să-i dea înfățișare bărbătească. O preschimbă în pescar. O frumoasă din Tesalia ceru aceluiași zeu ca ea să nu mai fie femeie. Și abia rosti vorba, că vocea și începu a semăna a bărbat, iar ea luă înfățișarea acestuia, cunoscută sub numele războinicului Peneu. Fenomenul întîlnit și în *Mahabarata*, ori într-o operă mai nouă ca *Orlando inamorato* de Boiardo, constituie axa narativă la cel mai frumos basm românesc *Ileana Simziana*.

Dar legendele antice relatează și despre alte idei frecvente în basmul fantastic folcloric. Astfel este cunoscut sfatul dat de mamă băiatului de a nu privi îndărăt, după ce fură hainele zînei ori se scaldă în baia de aur a acestora. O asemenea interdicție identificăm în *Biblie*: soția lui Lot, nețiinînd seama de recomandarea făcută, e schimbată în stană de piatră (ca atîția dintre eroii basmelor române). Însuși Orpheu, ca să poată dobîndi pe Eurydice, trebuie să nu-și arunce ochii îndărăt. Sub imaginea Dioscurilor întîlnim în basme pe frații omologi (de cruce); grădina Hesperidelor este reîntîlnită în basme sub imaginea grădinii cu mere de aur; chiar cele 12 fete de împărat ahtiate după joc își au corespondență în Atlanta sau Hipodamia, fiica regelui Enomaos.

Nimic din faptul material mitologic. Și totuși peste tot întîlnim în basmul folcloric doar palide imagini și, mai cu seamă, identificăm idei și procedee stilistice, facem cunoștință cu *miticul ca viziune poetică impersonală*.

Paragrafele următoare vor ilustra îndeajuns relația mit—basm.

33. Basmul și unele simboluri cosmice

Prețuim basmul ca fiind, prin esență, cea mai poetică categorie folclorică, rezultată dintr-o tendință a povestitorului multisecular către alegorizare și simbolizare. Dacă mitul a apărut dintr-o necesitate a omului primordial de a da răspunsuri la întrebări privind originea lucrurilor, a Creației într-un cuvînt, basmul s-a impus ca un joc al fantaziei. Desprinzîndu-se de aceste sensuri primare, legenda străveche a evoluat în basme la simboluri arhetipice ca valori epice, narative.

33.1. Dacă ne referim la miturile (legende, tradiții, superstiții) despre *Soare și Lună*, despre *astre*, ele comunică ceva despre originea

și natura acestor elemente. Comunicarea se face prin formulări naive și definite, închise. În basme, dimpotrivă, ele iau forme dinamice și alegorice. Din simple formulări naive, evoluează către episoade și secvențe adecvate unui cadru artistic narativ. Frecvența și diversitatea acestora capătă în basme caracter de *sistem simbolic*. Povestitorul anonim adoptă, în mod deliberat, pe lîngă expunerea discursivă, limbajul irațional, asociativ. Cele două planuri ale acestei proze, real și fictiv, mai bine spus planul etnografic și cel mitic, stabilesc niște relații de așa natură, încît ascultătorul nu știe unde sfîrșește lumea cotidiană și unde începe cea fabuloasă. Cele două zone au în basme o existență proprie, caracteristică, datorată tocmai capacității povestitorului de a-i da contur adecvat.

Astfel *Soarele* are o bogată reprezentare mitologică sub forma multor credințe, superstiții și legende populare. Astfel: să nu mături dimineața în fața lui, că-l „colbăești"; Soarele să nu apună pe hainele copilului, să te oprești din lucru cînd e la asfințit și apoi să continui etc.; toate aceste credințe formau altădată un normativ de viață practică [91]. În unele rituri agrare există un „tătița" și „mumița" soarelui, cîntate în versuri [92]. Pe baza descoperirilor arheologice, V. Pârvan a ajuns la concluzia că pe meleagurile carpato-dunărene a existat un puternic cult al Soarelui [93], aserțiune întărită, altminteri, de o prezență vie a imaginii astrului și în arta populară [94].

Iar faptul că Soarele apare în fantazia populară ca un tînăr nubil ce umblă să se căsătorească a determinat pe bardul popular să dezvolte o poemă eroică tocmai pe această temă despre o „nuntă" a lui chiar cu soră-sa. Drept urmare a gîndului incestuos, cele două astre — Soare și Lună — nu se întîlnesc niciodată.

Și în basme Soarele încorporează simbolul nubilității. E și el un tînăr care fură pe fata de împărat. Dar Soarele este simbol și al luminii și căldurii, de aceea, fiind furat de zmei, împărații promit jumătate de împărăție și una din fete de soție voinicului care îl va scăpa din captivitate.

Ca să arate distincție eroică, tînărul are haine mîndre: cu Soarele în piept, Luna în spate și doi luceferi pe umeri. Într-un basm bulgar, Soarele și Luna sînt născuți de o împărăteasă; într-un altul ni se relatează că „... pe cal erau legați desagii cu Soarele și cu Luna

---

[91] Gh. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român, în asemănare cu ale popoarelor vechi și nouă*, București, 1914, p. 75 și urm.

[92] Gh. Vrabie, *Folclorul, obiect, principii, metodă, categorii*, București, Edit. Academiei, 1970, p. 169.

[93] V. Pârvan, *Dacia, Civilizațiile străvechi din regiunile carpato-dunărene*, București, 1937, p. 18.

[94] Paul Petrescu, *Folclorul și arta populară românească*, 1968, p. 30 și urm.

și cu stelele"[95]. Sînt frecvente episoadele în care Soarele apare ca metaforă, deci ca fenomen de limbă poetică.

Prezente în folclor, fiecare din elementele cosmice capătă valori artistice conforme cu structura respectivei categorii. Dacă în poezia epică, românii au dezvoltat o baladă despre *Nunta Soarelui*, în proza fabuloasă, astrele devin eroi sau adjuvanți, adică cei care vin în sprijinul eroului. Din Argeș am cules un *Basm cu Soarele și fata de împărat*. Ca să se observe aceasta mai bine dăm, un episod din basmul *Porcul fermecat* (5, 92).

După ce fata de împărat greși față de soțul-metamorfoză (aruncîndu-i pielea pe foc), plecă încălțată cu „opinci de fier" și „toiag de oțel" peste nouă mări și nouă țări". Ajunse mai întîi la palaturile *Sf. Lune*, care, după ce îi dete să mănînce o găină și să păstreze oscioarele, că-i vor fi de folos, o trimise la *Sf. Soare*. Drumul pînă la acesta este, potrivit naturii solare, oglindit în conștiința poporului: „Merse, merse, prin niște cîmpii de nisip"; apoi trecu prin „niște munți înalți, colțuroși, scîrboși; sărea din bolovan în bolovan și din colț în colț", „munții erau înalți încît întreceau norii"; în sfîrșit, ajunse la palaturile Soarelui. Bătu la poartă și ieși *Muma Soarelui*. O ascunse ca să nu fie văzută de astru care vine supărat „fiindcă vede toate necurățiile oamenilor".

Straturile mitice se pulverizează, în prim plan povestitorul sugerînd simbolul frumuseții și binefacerilor astrului, ale Sf. Soare. Dar și acesta nu-i poate veni într-ajutor, și atunci o trimise la *Vînt*.

Din cîte se observă, povestitorul, fidel artei sale, respectă și în cazul de față principiul trinității. Fiind nevoit să creeze o acțiune fabuloasă, acesta recurge la elemente din aceeași zonă, pe care armonizîndu-le realizează o evoluție ascendentă, o artă plină de interes. Eroina, intrînd în zona *Vîntului*, „întîlni niște greutăți și mai mari": munți de cremene din care țîșneau flăcări de foc, păduri, cîmpii de gheață cu nămeți de zăpadă. Și de data aceasta ajunse mai întîi la *Muma Vîntului*, care-i dete să mănînce și-i arătă pe unde să călătorească spre a-și găsi soțul. Imaginația autorului anonim, capabilă să întruchipeze episoade chiar din niște abstracții, ca cele amintite, conferă semnificații simbolice, în sensul miturilor cosmice.

Vorbeam mai înainte despre un cult al Soarelui, aflat în tradițiile orale ale tuturor popoarelor. Mircea Eliade arată că asemenea concepție trebuie corectată în sensul că imaginea Soarelui se găsește mai rar în unele ținuturi și chiar de loc, ca în Africa, în Melanesia, Polinesia[96]. Observația merită să fie reținută și pusă în relație cu datele de la noi.

---

[95] L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 1 098.

[96] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 115.

33.2. Cu toate că există și un *mit al focului* cu nuanțe bogate (apatropeice, agricole, erotice), totuși în basme apare mai rar și atunci doar ca atribut. O pasăre Dale, cu *bici de foc* în mînă, păzește pe fata de împărat *(37)*. Încălecînd un buștean, Afin „se prefăcu într-o căruță cu *12 cai de foc*" *(10)*. Mai frecventă este imaginea cailor răpciugoși care mănîncă „în fiecare zi o baniță de jăratec" *(2)*.

Astfel că focul s-a impus în basme ca un *simbol al puterii* născînde. Dar atîta tot. Elementul nu constituie factorul decisiv în închegarea de episoade, nu creează nuclee narative care să dinamizeze acțiunea, cum se întîmplă cu Soarele.

Focul este însă un *simbol arhetipal*, arhaic, al vieții primare. Astfel frații, plecînd la drum, se învoiră ca unul *să vegheze în jurul focului și să nu-l lase să se stingă* decît cu primejdia vieții. Într-un alt basm românesc *(17)*, eroului, stingîndu-i-se focul din pricina sîngelui balaurului omorît, plecă să caute altul.

Ajunse la „... o peșteră; acolo trăiau niște oameni uriași, care aveau cîte un ochi în frunte. Ceru foc de la dînșii, dar ei, în loc de foc, puseră mîna pe dînsul și-l legară. După aceea așezară un cazan pe foc cu apă și să gătiau să-l fiarbă, ca să-l mănînce". Pînă la urmă el, „... puse mîna pe un tăciune și-l asvîrli drept în ochiul bătrînului, îl orbi [...] apoi luă focul după care venise și o apucă la sănătoasa" (p. 283).

Înțelegem fără greutate că focul numai în această ipostază putea fi preluat și transferat în proza fantastică ca fundal arhaic. Și aceasta, datorită faptului că basmul oglindește viața din primele etape de dezvoltare a omului, este o proză cu evidente înclinări către evocarea vieții primare. Altminteri nu vedem cum ar fi putut transfera pe seama acesteia ceva din simbolismul erotic al focului doar sub forma cenușii într-un basm ca *Cenușăreasa* sau *Găinăreasa*.

34. Simboluri acvatice

Și apa ocupă în creațiile folclorice un loc foarte important. În lirică formează o metaforă ce sugerează tristețe, melancolie, o *panta ré*, cu apa rîurilor curgînd însăși viața omului, iar cu ploaia și negura ce încețoșează înseși numeroase momente din existența sa. Într-o mitologie agrară, roua, de exemplu, este mană, cea care fecundează, dînd forță de creștere semănăturilor pe ogoare. În ritualurile agrare, apa are valoarea homeopatică: oamenii se lasă a fi udați, fac primăvara chiar un joc de-a apa, în cadrul unui obicei *Plugarul* [97].

[97] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 165 și urm.

34.1. Dar apa are pentru viaţa omului valoare curativă, conferindu-i-se atributul de „sfîntă". De ultimul sens sînt asociate o mulţime de credinţe şi superstiţii, unele din ele mai supravieţuind şi astăzi. Astfel: „Să nu torni apă îndărăpt, că nu-i ticneşte omului. Lunia nu e bine să te speli cu apa rămasă în vase; apa care rămîne de duminica să se arunce; e bună numai pentru viermi; cine bea apă dintr-un vas nou, trebuie să verse mai întîi; cînd bei apă dintr-un vas descoperit, e bine să sufli mai întîi; noaptea să nu se aducă apă de la fîntînă că joacă ielele în juru-i şi va fi luat de acestea; se varsă apă cînd se întorc mirii de la cununie, ca în toată viaţa să le meargă din plin ş.a.".

Am dat o sumă de credinţe aflate în viaţa de toate zilele a popoarelor, fiindcă acestea—ca şi mulţimea de ritualuri – ilustrează că apa (ca şi Soarele, diferite pietre etc.) s-a bucurat în trecutul îndepărtat de un *cult*, viu pînă tîrziu. Din evul mediu ni se păstrează numeroase documente-scrisori de la concilii papale, care au ridicat blasfeme împotriva celor ce continuau „să se închine" apei.

34.2. Ce aspecte s-au transmis, din asemenea mitologie, pe seama prozei folclorice? Un număr mare de povestiri despre scorpii, balauri, monştri, indică drept loc de viaţă apa lacurilor sau fîntînilor. Sînt basme cu balauri care păzesc apa şi nu lasă să fie luată de către locuitorii ţinutului întreg.

Sînt multe motive în care este vorba de *apa vie şi apa moartă*, care redă viaţa celui mort sau vederea celui orb. Ţugulea, fiul unchiaşului şi al mătuşii, e trimis „... la fîntîna ielelor să aducă cîte două urcioare de apă". Omorît, cei cărora le-a făcut bine – ursul, vulturul—îl aduc la viaţă dîndu-i să bea apă. Redăm mai jos fragmentul, valoros pentru modul cum din asemenea elemente se încheagă proza narativă:

„— Să-mi cauţi două ciuturele, răspunse Vulturul [ursului], să mi le legi de picioare, şi mă voi duce ca gîndul să aduc leacuri pentru Ţugulea *de la apa Iordanului, unde sînt două fîntîni cu apă vie şi cu apă moartă, căci el ne-a făcut atîta bine*".

Căută ursul ciuturele, le leagă de picioarele vulturului şi acesta zbură în spre apa Iordanului şi se întoarse ca gîndul. Ursul nu se mişcă de la capul lui Ţugulea.

Cum veni vulturul, „*turnă apă moartă peste toate ranele şi se închegă carnea, turnă apoi de două, trei ori apă vie şi se vindecă Ţugulea de toate metehnele, rămîind cum l-a făcut mă-sa, sănătos, întreg*" (*27*, p. 170).

Fixarea celor două fîntîni în zona Iordanului indică sorgintea *religioasă* a simbolului şi valoarea lui *miraculoasă*. În acelaşi timp observăm arta povestitorului anonim în a conferi acestuia sens nara-

tiv, apa vie și moartă cu efectul ei formînd un episod important pentru însăși acțiunea și subiectul basmului.

34.2.1. Într-un basm francez (Cosquin, nr. 19), împăratul dorește și el *apa miraculoasă*. Fiul cel mic izbutește să o ia din palatul păzit de un uriaș. Dar în drum acesta este omorît, i se ia darul binefăcător, care însă nu are nici un efect. Abia după ce fiul mic este salvat de o vulpe, reîntors și administrînd el leacul, împăratul capătă vederea. Și într-o versiune lorenă (Cosquin, nr. 3), cu *apa moartă* omoară pe bătrîna regină, iar cu *apa vie* dă viață băiatului omorît de un cocoșat la întoarcere. Un povestitor venețian (Straparola, *Notti*, I, 1) utilizează miracolul apei spre a crea ambianță senzațională erotică. Livoretto, un Prîslea pîrît de slugi, aduce pe o domniță — Belisandra; aceasta, la rîndu-i, cere un inel și un urcior cu apă, cu care învie pe Livoretto omorît, căsătorindu-se cu el; dar omoară și pe Sultanul care voia să fie întinerit.

Dacă în unele basme acest element își păstrează simbolul magic-miraculos, în altele, ca în cel de mai sus, el își pierde orice urmă din valoarea inițială, devenind un auxiliar narativ care face și desface totul, după bunul plac al povestitorului.

Fîntîna Sticlișoarei din basmul românesc cu același nume *(45)* devine locul central al întregii acțiuni. Un împărat bătrîn peste poate nu vrea să moară. De aceea „...dă sfoară în țară cum că cine s-ar găsi să-i aducă apă de la fîntîna doamnei Sticlișoarei, *cu care dacă se spală omu se face copil de 12 ani*" (p. 166) îi dă jumătate din împărăție.

Apa vie și apa moartă nu se găsește oriunde. Fiind greu de luat, eroul are în zîne ajutor. „Ii zise că tocmai la amiază, cînd va fi Soarele cruci, să înalțe o prăjină și în vîrful ei să puie o maramă roșie. Munții ar căta la ea cu ochii bleojdiți; iară el, pînă s-or deștepta ei din buimăceală, să se repează iute de a lua apă cu borcanele din ambele fîntîni".

Am dat citatul, fiindcă arată din ce crește narațiunea fabuloasă. Episodul gratuit, de o remarcabilă sugestivitate pentru caracterul dinamic al basmului, capătă și poziție centrală în cadrul subiectului (*11*, 184).

Dar apa vie este și cea care dă putere voinicului. Sînt dese pasajele în basme în care cei doi: zmeu și om, luptîndu-se, cer ajutor corbului să le aducă apă. Însă eroul, înainte de a începe lupta, observă că la capul adversarului, care dormea, se aflau două urcioare. „... ce vă gîndiți că era în acele urcioare? Apă vie și apă moartă. Lui Dunăre Voinicul ce-i trăsni prin cap, că numai puse mîna și-i schimbă urcioarele (*38*, 310). În felul acesta adversarul este învins, căci apa vie este și *simbol al puterii*.

34.3. Asemenea considerații se pot face și atunci cînd vrem să arătăm ceva din mitul și simbolul *sîngelui* din basme. Încărcat de valori pe care le dă însăși natura lui, în categoria folclorică de care ne ocupăm, sîngele capătă putere miraculoasă, fiind un element epic dinamic.

Un erou transformat în stană de piatră este readus la viață fiind uns cu sînge, dar numai cu anumit sînge: al copilului fratelui. Ca apoi cel înviat pe această cale „... se crestă la un deget cu cuțitul și lăsă să curgă sîngele său peste copil, care învie numai într-o clipă" (*10*, 175). Într-un alt basm *(25)*, eroul prins frate de cruce cu un orb, căruia din pizmă frații îi scoaseră ochii, și care „se vindecă cu sînge de scorpie, cu care el recăpătase vederile" *(25*, 133). De aceea sîngele formează o grea încercare, unii eroi fiind însărcinați „s-aducă sînge de pajură". La stăruința răufăcătoarei, calul este tăiat și „din sîngele lui răsăriră doi meri de aur" (Fundescu, *Balaurul cu 12 capete*).

Dar sîngele apărut pe inel sau batistă înseamnă că eroul a fost omorît; sau că atunci „cînd vor picura trei picături de sînge din paloș" să se știe că unu nu mai e în viață. Simbolul e cunoscut și de literatura mitologică a antichității.

Este interesant procedeul prin care asemenea element, cu semnificațiile arătate, apare în textura fabuloasă; acesta nu poate fi decît dialogul. Dăm un exemplu din basmul *Copiii Văduvului (28)*. Omorît de soră, animalele binevoitoare află că poate fi înviat cu sînge de coțofană. Fîlfîind din coadă, una din ele zicea:

„ — Cața, cața! Să prindeți o coțofană faură, dar nu pe mine, ci alta ca mine; să-i rupeți gîtul în două și *să picați trei picături de sînge peste mortăciunea ce-o plîngeți și va învia*" (subl. ns. — Gh. V.; *28*, 191).

Simbolul arhetipic devine în basme element dinamic. Păstrîndu-și esența lui străveche, este introdus în acțiune după modalități tipice acestei proze: se imaginează o convorbire, de data aceasta între păsări, comunicînd tocmai ceea ce determină patosul fabulos al basmului.

35. Simboluri zoologice

Înțelegem sub denumirea generică de mai sus mulțimea de ființe ce populează proza fantastică și care au semnificații simbolice pentru aceasta: întîi de toate *calul*, deci unul dintre animalele domestice, dar și *balaurul* sau *șarpele*, *broasca*, *albinele*; ori păsări ca *turturica*,

porumbelul; animale sălbatice (mai puţine) ca *leul* ş.a. Despre unele din acestea am mai vorbit în cursul lucrării de faţă, în postura lor caracterologică de „actanţi" sau „adjuvanţi". Aici dorim să desprindem din existenţa acestora, aflate în planul fabulos al basmului, valoarea simbolică, tocmai ceea ce conferă categoriei folclorice profunditate, sens istoric şi mai cu seamă semnificaţii poetice.

35.1. În calitate de „adjuvant", calul este un *simbol al prieteniei*. Aceasta merge uneori atît de departe, încît orice graniţă dintre om şi animal dispare. Sînt pagini folclorice ilustre în care calul participă, stăpînul confundîndu-se cu soarta dramatică a acestuia; îi vesteşte sfîrşitul apropiat (Marco Kralevici) ori îl înştiinţează de apropierea primejdiei (Mihu, Ilia Muromeţ), presimte moartea, vărsînd lacrimi (în Ramayana, caii lui Ahile, ai lui Alexandru cel Mare).

În basme, caii previn pe eroi de primejdiile care-i aşteaptă şi le dau sfaturi de ce trebuie să facă pentru a le trece cu succes. Nici un alt animal nu apare aşa de frecvent în această postură, de ajutor al omului, decît calul: îl sfătuieşte să vîre mîna în urechea sa, de unde scoate haine sau alte lucruri trebuitoare; suflînd pe o nară, îngheaţă apa sau laptele fiert, iar pe alta scoate foc, balegă galbeni etc. Calul este, aşadar, şi *simbol fantastic, miraculos, cadrînd cu însăşi natura basmului*.

Toate acestea vin din aceea că animalul a jucat un rol important în viaţa omului încă din epoca de piatră. Vechile popoare, grecii, romanii, indo-europenii au creat o întreagă mitologie cabalină. Aurora e trasă de cai, Helios sau Phaeton, Mardruk înhamă şi ei cai înaripaţi, purtîndu-i prin înaltul cerului. Centaurii, Silenii au înfăţişarea acestuia. Credinţa, de care unele popoare sînt stăpînite şi astăzi — de a nu mînca carne de cal, de exemplu — este cea mai bună dovadă că în trecutul îndepărtat animalul a avut un cult al său, fiind zeificat.

Însăşi culoarea are importanţa ei. În basme sînt cai albi, dar şi verzi sau galbeni. Unul dintre ei poartă numele de *Galben de Soare*. Mai sînt cai de aramă, de argint, de fier; unii dintre ei sînt îmbrăcaţi numai în aramă sau argint. Frîul este un obiect miraculos: eroul abia îl scutură şi apare în faţă bidiviul, care îi oferă asistenţa sa.

Nu mai puţin frecventă este apariţia fabuloasă în basme:

„În ostrovul mărei e o babă cu o iapă năzdrăvană, care îi fată zilnic un mînz, şi cine o păzeşte 3 zile şi 3 nopţi, capătă drept simbrie un mînz; dar iapa se ascunde de nu-i chip s-o găseşti şi atunci îţi pierzi capul".

Dar caii sînt fabuloşi şi printr-o sumă de calităţi fiziologice deosebite, am spune anormale. Sînt cai care au 3, 7 sau 9 inimi; au

8 picioare și 14 spline; unii n-au nici o splină; sînt cu 3 sau 12 aripi; poartă stemă în frunte. Astfel că întreprinderile lor fabuloase sînt justificate tocmai de aceste calități primordiale. Caii în basme zboară, ducînd pe eroi peste munți și moșiile zmeilor și ale Zgripțuroaicei, ale Sf. Vineri etc.; îi poartă pe tărîmul celălalt (cf. *supra*, § 15. 1); fug ca „vîntul și ca gîndul", fiind, așadar, *simbol al vitezei*. După împrejurări, caii *se transformă* în feți-frumoși sau în călugări (*5*, 12); într-o poveste bretonă, calul se schimbă în biserică sau în rîu.

35.2. Și alte animale domestice primesc în basme calități supranaturale, devenind simboluri înrudite cu cele ale calului. Eroul este omorît. „... Bivolii, năzdrăvani cum erau — că năzdrăvani erau, — s-au dus glonț, taman la locul unde era Dan îngropat, și cum au ajuns, cum au început a săpa și cu coarnele și cu copitele, pînă scoaseră toate bucățelele; apoi le așezară bucățică lîngă bucățică, suflară unul d-o parte ș-altu de alta și-l dădură om la loc, cum îl făcuse mă-sa" (*48*, 239).

Cît de fluctuantă este fantazia povestitorului și la ce diferite funcții sînt chemați adjuvanții se vede dintr-un basm ardelean (*Mera*), în care, după ce boul învinge pe alți boi, vine un iepure șchiop, cu care, boul năzdrăvan, luptîndu-se, de data aceasta e învins.

35.3. Și *vaca* e năzdrăvană: împunge Soarele cu coarnele (Schott), toarce inul și vorbește (ea fiind mama fetei metamorfozată (*72*). În mitologiile antice sînt numeroase reprezentările acestora, încît cele din basme apar ca palide ecouri ale unor prototipuri arhetipale.

35.4. De cal este asociată imaginea *balaurului* sau a *șarpelui*. Acestea sînt dealtfel două ființe care formează nucleul multor basme. După credințele populare (ca din basme), cele două sauriene prezintă caractere fiziologice distincte. Șarpele „iese din pămînt" la anumite zile (la 40 de Mucenici), este prietenul omului, existînd un „șarpe de casă", un soi de *deus familiaris*; de aceea el nu trebuie să fie omorît, „că-i păcat"; acesta este blînd și nu mușcă, trăiește în pereții casei.

Ca atare și șarpele este un *simbol al prieteniei* și al bunei lui conviețuiri cu omul. Așa se face că șarpele *vorbește*, are cap de om (sau animal, ca de exemplu, de oaie); luat de suflet de un bătrîn, crește dimpreună cu ai casei, „... pînă se făcuse, nene, mare și se îngroșase, iar coada îi era lungă de se speria toată lumea"; pețește pe fata împăratului (*51*). Într-o poveste indiană, acesta cere în căsătorie pe fata brahmanului (Benfey, II, 144).

Mai bizară apare imaginea șarpelui ce crește în pîntecele fetei de împărat (Schott) și care îi iese din gură. Într-o variantă sîrbo-

croată, un împărat mărită pe fie-sa de mai multe ori, deoarece a doua zi găsea mort pe ginere. Un prieten intră în camera mirilor și, în momentul cînd apăru șarpele, acesta îi tăie capul.

Povestirea este o ilustrare a *simbolului demonic* al șarpelui.

Balaurul este un simbol al tărîmului necunoscut, al cavernelor și întunericului, de aceea el se confundă cu zmeul sau, în limba germană, cu *der Drache*. Are 3, 6, 7, 12 capete. Devine stăpîn pe fîntînă și oprește pe locuitorii cetății (regiunii) să ia apă; omoară puii de pajură sau de vultur (Șăineanu, 297), fură merele de aur din grădina împăratului, „învenineazā văzduhul cu suflarea lui". Este o imagine a timpurilor străvechi. Așa se face că multe cetăți au legendele lor cu dragoni și imense sauriene păzitori ai porților.

Împotriva lui se dau lupte de către voinici, un soi de cavaleri „sans peur et sans reproche". Imaginea lui Făt-Frumos, care dă luptă cu balaurul stăpîn pe fîntînă, aduce cu imaginea Sf. Gheorghe, care străpunge hidra biblică. Imagine plurimetaforică, s-ar putea spune că balaurul reprezintă simbolul opozițiilor ancestrale ridicate împotriva voinicului, a adolescentului înainte de a intra în viața sexuală.

Sînt imagini de proză fantastică, prin care povestitorii ne pun în față imaginea balaurului ancestral:

„... Dintr-o scorbură de la rădăcina copacului, iese un balaur cu o gură de te lua groaza și încet se sui frumos pe pom în sus, pînă ajunse în vîrf, unde era bietul om, și unde deschise gura d-o făcu cît toate zilele și beli niște dinți de gîndeai că sînt lopeți, dintr-o îmbucătură n-avu ce-alege din bietul om" (*49*, 250).

Fiziologic, balaurul stîrnește frică, devenind un *simbol al groazei*, acesta apărînd în postura de apărător al porților, cetăților, comorilor etc. Așa se explică faptul că această ființă s-a bucurat la toate popoarele de un cult, poate, mai puternic decît cel al Soarelui.

Multele legende medievale ne indică larga frecvență a șarpelui în această epocă, cînd apare în postura de „draco coelestis", drept *simbol demonic*.

36. Simboluri vegetale

Arătam în altă parte că vegetalul, flora, în basmul românesc, este fastuos reprezentată, constituind un fundal pentru acțiunile întreprinse[98]. Ea devine sugestivă prin asocierea cu unele înțele-

[98] Gh. Vrabie, *Flora în basmul românesc*, în „Studii de istorie literară și folclor", V, 1956, nr. 3 și 4.

suri simbolice mai adînci ale acestora. Într-o vreme, toată această lume de plante și animale, prezentă în epoca modernă în basme, era considerată drept resturi din epoci primare. Desprinsă de contextul fabulației și analizată ca atare, desigur că asemenea latură a prozei fantastice poate duce la concluzii de acest fel.

Dar plantă, copac, grădină simt și vorbesc, servesc de receptacul și adăpost omului, deoarece toate fac corp comun cu structura basmului. Și vegetalul, de orice natură ar fi, devine un *erou* fabulos. Se încadrează unui ton general al acestei proze, încît privim flora în basme ca expresie a unor finalități artistice. Nu-i mai puțin adevărat că vegetalele intră în textura fantastică cu calitățile lor primordiale, conferind acesteia valoare simbolică arhaică. Vom încerca să surprindem ceva din aceste sensuri, ca astfel natura basmului să apară în toată complexitatea ei.

36.1. *Mărul* are o mare frecvență în folclorul tuturor popoarelor, în lirică, ca și în datine și obiceiuri etc. Cules la Sf. Ilie, se dă de pomană morților. Românii de pretutindeni încarcă pomul cu fructe, fiind purtat în fruntea cortegiului ca *simbol funerar*, exact ca și bradul. Dar asemenea situații nu întîlnim în basme. Nici n-ar fi posibil, dacă ne gîndim la caracterul dinamic și optimist al acțiunii fabuloase.

Mărul apare însă ca *simbol erotic.* Mama, ca să se însănătoșeze, cere fiului să-i aducă „mere din mărul roșu" (*11*, 182) ; fata de împărat, vrînd să-și aleagă soț, lovi pe sluga oropsită cu mărul (*13*, 220). Ca să observăm mai bine cum vegetalul este încorporat acțiunii din basmul fantastic, dăm un fragment mai lung din povestirea *Ciobănașul cel isteț (21).* Împărăteasa visează.

„Se făcea că eram într-o grădină frumoasă, frumoasă, cum n-am mai văzut. Erau niște pomi stufoși și bine potriviți de părea că erau scriși și așezați în trîmbă, pe drumul pe care mergeam. În dreapta și în stînga era o pădure tot cu astfel de pomi de îți plăcea să-i privești. Tot mergînd și minunîndu-mă, m-am pomenit în mijlocul grădinii. Aici era, ce să-ți spui? Frumusețe de pe lume. Niște cărări sucite și cotite, acoperite cu un fel de iarbă măruntică de părea că erau niște covoare așternute.

Din loc în loc și mai cît colea se făcea că era așezate niște tufișuri, unele rotunde și cu flori, altele lunguiețe și cu pomișori, iar altele făcute ca niște ascunzători. Flori cu fel de fel de fețe și cu miros de te îmbăta. Mă rătăcisem căscînd gura în toate părțile, uitîndu-mă la poamele cu care erau încărcați pomii și ascultînd miile de păsărele ce cîntau pe rămurele și fără a se sfii de mine.

Mai către mijlocul grădinii se făcea că era o fîntînă de marmoră albă ca laptele, și apa curgea pe de o sută de părți, limpede ca vioară și rece ca ghiața.

Tot umblînd încoa şi încolo, nesăturîndu-mă de privirea florilor şi de miros, auz un glas de privighetoare care tot zicea: Cine m-o mînca, rămîne grea! Stau în loc, caut să văd de unde vine glasul şi mi se părea că iese din mijlocul unui stufuleţ de pomişori, mai frumoşi decît ceilalţi pe care îi văzusem de pînă aici. Mă iau şi eu după glas şi plec într-acolo. Cînd, ce să vezi? Stufuleţul se făcea că era înconjurat de iarbă verde subţirică şi înaltă de-mi venea mai sus de genunchi, firicelul de iarbă şi floricica; astfel încît nu te îndurai să calci pe ele. Şi cînd adia vîntul, se culcau şi se ridicau de părea că sînt nişte valuri de apă. Eu pîş-pîş, binişor, mă feream să nu stric a frumuseţe de iarbă şi flori şi ajung pînă la stufuleţ. Acolo, în mijlocul unor pomişori era unul mai înălticel, pare că de dinadinsul era făcut aşa, ca să-l vază oricine o trece. Pe ramurile lui stau nişte merişoare mici şi pe o parte rumene de părea că erau vrăjite. Stau şi ascult. Ele se făcea că mie îmi vorbeau, căci nu mai încetau de a zice: cine m-o mînca rămîne grea.

Eu n-am mai putut să mă opresc, mă întind peste ceilalţi pomişori, iau un merişor d-alea, îl bag în gură să-l mănînc, dar cînd să mă-ntorc, dau de un ghimpe" (p. 50—52).

Înţepîndu-se, se trezeşte, dar rămase grea din vis.

Pagina de mai sus e o amplă imagine plină de poezie. Linişte deplină, mirosul care îmbată, cîntece fermecătoare şi îndemnul venit de undeva — aceasta ca un revers al obsedantului gînd al împărătesei—,,cine m-o mînca, rămîne grea," constituie o secvenţă adecvată prozei narative.

Ideea e miltoniană. Cum să fi ajuns în basmele române? O cercetare mai minuţioasă a poveştilor indiene ori a legendelor orientale, în care omul şi arborele, în general vegetalul, ne sînt reprezentate cu o mare capacitate de împreunare, de origine comună, ne-ar da cheia multor ,,curiozităţi" din proza noastră fantastică. Nu mai departe, într-o poveste hindustană, *Floarea din Bukvali*, ni se descrie o insulă cu o grădină în care arborii poartă fructe ce seamănă a capete de om şi care vorbesc[99].

Elev al vechii şcoli bisericeşti, ne gîndim că Ispirescu va fi creat el însuşi fragmentul ori povestitorul său va fi fost influenţat de legenda biblică a păcatului de a fi muşcat din fructul oprit. Aceasta cu atît mai mult cu cît motivul circulă independent în povestiri atît româneşti, cît şi străine.

Dealtminteri, în unele părţi din Transilvania, imaginea ,,paradisului pierdut" capătă interesante configuraţii etnografice. Astfel la un an de la căsătorie se pune ,,mărul de cununie" pentru ca să aibă şi familia celor căsătoriţi un pom. Sub un acoperiş se aşază

---

[99] *Apud* Gubernatis, *Mythologie des plantes*, Paris, I, p. 42.

masă, iar lîngă ea se înfige în pămînt, așa cum a stat în grădină, un pom stufos; îl încarcă cu tot felul de poame, cîte încap în el. După aceea împletesc din lumini de ceară un șarpe mare, cu un măr în gură. Noul căsătorit, prinzînd pomul cu mîna dreaptă, zice către nănaș: „Nașule! Pe lumea asta să fie al d-tale, pe cealaltă al meu."

36.1.1. Într-o nouă ipostază epică apare mărul în basmul ardelean, *Doftorul Toderaș* (Pop. Ret., II, 77). Aici este vorba de trei fii ai unchiașului, dintre care cel mai mic, în urma unor fapte săvîrșite, intră în posesiunea tipicelor obiecte miraculoase din basm (corn, pungă, clop cu care își satisface ori dorință). Ajuns la fata de împărat, aceasta i le fură prin vicleșug. Apoi, „mergînd el așa îngîndurat prin cea pădure, dă de un măr mare, cu niște mere roșii ca focul și ca pumnul de mari, să le mănînci și cu ochii. Cum era flămînd și însetoșat, să repede la ele și-mi mănîncă două, adecă cum le mîncă cum îi crescu două coarne ca la boii cei unguresti de mari și răsucite. [. . .] Nu merse însă mult și dă de un păr cu niște pere mari și frumoase, galbene și roșcovane și mari ca ouăle de gîscă.

De flămînd era flămînd, ; setea încă-l cocea, dar sta pe gînduri să mănînce din pere ori ba? Ce-a da dumnezeu aceea va fi, zise el, și luă o peară și cum o mîncă îi căzu un corn. Mulțumi lui dumnezeu și mai mîncă una și-i căzu și celălalt corn."

Bucuros de această întîmplare, Toderaș luă mere și pere cîte putu duce și începu să le vîndă ; ajungînd vestea de frumusețea lor, cumpără și împăratul ; mîncă din măr și . . ., „cînd îl gătă de mîncat, îi crescu un corn în frunte ca lui Surilă ; și mîncă și împărăteasa mărul ei, și-i crescu un corn cît al Joienii noastre". Iar fetei îi crescură două, ca fiind mai lacomă, mîncînd mai multe mere. După această întîmplare intervine Toderaș ca doctor, dîndu-le pere să mănînce, fetei îi dispar coarnele, iar el intră în posesiunea obiectelor furate.

Din cîte reiese din context, întîmplarea cu merele și cu perele mîncate, creșterea și apoi căderea coarnelor e un simplu pretext: acela de a susține fabulația basmului, de a crea situații neprevăzute din care, totuși, pînă la urmă, eroul să iasă învingător.

Un episod similar este cel din basmul muntean *Cei trei frați*. Unul dintre eroi, scăldîndu-se, vede dincolo de apă niște smochini. Cum nu mîncase de mai multe zile, ia cîteva din fructele lor, dar deodată „începu a simți că din ce în ce se schimbă. Unde din om ce era, se pomeni deodată măgar". Ca apoi să dea peste niște roșcove, să mănînce din ele și să moară de bucurie . . . cînd văzu că încet, încet, se schimbă și se făcu iar om".

Se poate vorbi deci de o valoare compensatorie a fructelor, unele avînd funcția de a deregla fizicul uman, altele, complimentare, de a-l reface (vezi și povestea *Muc cel mic* de Hoffmann).

36.2. Şi *nuca* apare ca fruct cu valoare simbolică. Datorită, poate, sfericităţii şi învelişului ei dur, în nucă sînt închise palatele şi avuţiile zmeilor. Ea este deschisă cu o custură şi, „...cîte naţii de vite în lumea asta, el le-a fost avut toate, se umpluse luminişul de mişunau, nu mai aveau loc de loc ; un ac să fi aruncat şi nu cădea jos: boi cu coarne aduse, lungi de un cot, vaci mai mărunte ...” etc.

Povestitorul are bun prilej să creeze o ambianţă mitologică din realităţi, poate, dorite. (Criteriul psihologic în explicarea genezei prozei fantastice poate fi luat în seamă în astfel de situaţii.) Dar mulţimea imensă de animale nu mai poate fi vîrîtă în nucă, deoarece biciul i-a fost furat sau a uitat formula cu care se operează în asemenea situaţii (*39*, 29).

36.3. Asemenea nucii, şi *rodia* închide în ea, zîne însă. Scoase la lumină, ele mor ; doar una scapă, fiind udată cu apă la timp (*31*, 209). Dar nuca, în asociaţie cu sămînţa de pepene, formează suport unei naraţiuni hiperbolice.

În *Basmul cu minciunile* (Hahn, nr. 59), povestitorul ţine seama de natura vegetalelor şi unele semnificaţii simbolice. Sămînţa de pepene, fructul însuşi, oferă bun prilej în a fantaza. Dăm un fragment şi din acest basm :

„Ajungînd pe mal, văzui o sămînţă de pepene plutind pe apă. Mă plecai şi, luînd-o, o înfipsei cu degetul în pămînt pe mal. Mai plimbîndu-mă eu puţin în sus şi în jos, pe malul apei, ca să-mi treacă necazul, cînd eram să plec, sămînţa mea de pepene răsărise şi vrejul ei crescuse aşa de mare, încît trecuse pe malul celălalt al apei. Acolo, în vîrful vrejului văzui un pepene mare grozav. Mă dezbrăcai şi trecui la dînsul. Cînd mă apropiai de el, îmi veni pofta să mănînc dintr-însul. Mă uitai jur împrejurul lui şi văzui că e copt bine. Dar vrînd să-l încerc şi neavînd cu ce, mă dusei în tîrg şi cumpărai un briceag. După ce cumpărai briceagul, venii iar la pepene şi, şezînd lîngă dînsul, începui să-i fac dop, ca la proprietatea mea. Căci eu sădisem sămînţa în pămînt din care crescuse el. Dar întîmplare ciudată. Briceagul căzu înăuntru. Atunci intru şi eu în pepene ca să-l caut. Caut briceagul în sus, caut în jos, nu e nicăieri. Căutînd mereu, mă întîlnii c-un erghelegiu care mă întrebă ce caut. Eu răspunsei că caut briceagul meu.

— Ei ! Eu caut de trei zile erghelia mea de cai, pe care am pierdut-o prin pepene, şi nu am prăpădit aşa rău miezul pepenelui !...”

36.3.1. Nucul apare în povestiri şi legende cu duhuri necurate, fiind adăpost al acestora. În fragmentul de mai sus are rosturi *apotropeice*, de vindecare şi regenerare, dar, în acelaşi timp, şi de creştere a vegetalului dintr-o fiinţă. Repetă starea viţei de vie, care creşte din corpul lui Hristos sau al plantelor de pe morminte, *simbol*

al vieții și al imortalității. Studii de orientalistică au pus în lumină vechimea simbolului, cunoscut în Mesopotamia, Asia, ca ornamente mortuare.

Asemenea mod și concepție de viață a evoluat în basme de așa manieră, încît vechea credință face una cu lumea fantastică a acestora. Zmeoaica se încorporează în măr, păr, viță de vie etc., tocmai ca să fie încă o piedică, neprevăzută cîtuși de puțin în calea eroului. Este o modalitate de exprimare epică specifică acestei categorii folclorice, iar povestitorul a acceptat-o, ca și ascultătorii, ca ceva firesc, ea fiind „o minciună în plus".

Dealtminteri, imaginea este justificată și ca o creație analogică: omul avînd suflet, simțind, tot așa trebuie să fie și cu plantele, ca și cu orice obiect din natură. Că o atare atitudine poate avea adînci rădăcini în îndepărtate stadii de evoluție a omului, este posibil. Din antichitate, de la Aristotel, și pînă în zilele noastre, nenumărate sînt înțelesurile date în această materie. Subliniem însă că nici povestitorul și cu atît mai mult ascultătorii nu sînt cîtuși de puțin preocupați de asemenea sensuri. Ei urmăresc cu totul altceva: satisfacerea unor plăceri de pură imaginație ori de natură psihologică, socială. Sînt arhicunoscute în basmele române vegetalele în care se încorporează ființele rele, zmeii de obicei, ca să prăpădească pe erou. Struguri, mere, pere se ivesc în calea lui în chipuri seducătoare — de aur, frumoase — tocmai ca să-l ispitească să mănînce, ca astfel să-l omoare. Țugulea, trecînd cu frații săi prin pădure, vede o vie cu struguri. Cum o vede, se și repede să mănînce din ei; fratele cel mai mare însă, oprindu-l, scoate paloșul și începu a tăia la vițe. Deodată începe să curgă din vițele tăiate sînge negru ca păcura. Mirîndu-se de aceasta, pleacă mai departe și dă peste o livadă cu pruni. Și același lucru se petrece. În alte basme, cel care oprește pe stăpîn să mănînce din fructele în care se ascund zmeii este calul. Reproducem mai jos un episod dintr-un basm ardelean.

„... Mamă! Eu mă voi face un păr cu pere de aur, atît de frumoase pere vor fi pe mine, de toți cîți vor trece vor trebui să guste din ele și toți cîți vor gusta vor muri de otravă ... Nu peste mult însă văzură un păr cu pere de aur și strigară:

— Ah! Ce pere frumoase!

Serilă mai aduse: din acestea o să-mi umplu traista să-i duc miresei mele.

Mezilă zise: Nu numai traista mea o voi umplea, ci mă voi sătura și eu bine.

— Ba, vă puneți pofta-n cui! — grăi Aripă-Frumoasă —, căci cu perele acestea chiar așa stăm ca și cu fîntîna și cu cuptorul de mai înainte.

— Ce vreai să ne oprești cumva de la pere? se răstiră frații. Ai grijă, că nu ne vei purta de nas. Atunci Aripă-Frumoasă făcu o cruce cu sabia către păr și tot părul se prefăcu în venin (*60*, 75—76).

36.4. O nouă ipostază a aceluiași proces de umanizare întîlnit în basme este sub forma de bușteni.

„... Iară zmeul, dacă-i văzu și el, se făcu un buștean pîrlit. Cînd ajunseră cățelușii îi ziseră:

— Ce poruncești, stăpîne?

— Vedeți voi bușteanul ăla pîrlitul?

— Îl vedem.

— Să mi-l faceți harcea-parcea; să mi-l scuturați, să mi-l sfîșiați, tot trupul să-i mîncați, doar inima și ficatul să-i lăsați, că-mi trebuie mie.

Unde se puseră ăi cățeluși pe bușteanul cel pîrlit și unde mi ți-l hărtăniră de nu se alese nici praful de dînsul" (*28*, 184).

De la aceste ipostaze de transfer pe seama plantelor și a arborilor a unor atribute negative care să constituie pentru desfășurarea întîmplărilor noi și noi piedici, doar-doar eroul va fi învins, găsim în altele o încorporare contrară, ca forțe salvatoare. Așa este cunoscuta imagine a părului, a mărului, a viței de vie care se roagă de fata moșului cea cuminte să-i curețe de omizi crengile, că-i vor fi recunoscătore.

„... Merse, și merse mai departe pînă dete de un păr. Iar părul cum o văzu, îi zise:

— Fată mare și frumoasă, ce treci așa iute fără măcar a te uita la mine! Vino de mă curăță de frunze și de pisica popii (un fel de omizi), că la întoarcere îți voi da pere coapte.

Fata se opri, curăță părul de omizi și de frunze și apoi plecă înainte. Merse, merse și mai departe, pînă ajunse înaintea unei vițe.

— Fată mare și frumoasă! Ce treci așa iute fără a te uita la mine! Vino de mă curăță, de mă plivește și-mi rupe toate frunzele uscate, că la întoarcere îți voi da struguri copți și vin"[100].

Într-un basm din colecția Ispirescu, *Voinicul cel fără tată*, zmeul ceru să-i aducă băiatul mere din mărul roșu (*11*, 17):

„... Ajunse la o grădină ocolită numai cu trandafiri. Întră înăuntru și dete peste mărul roșu, care era sădit în mijlocul grădinii. El cercă a se alătura de pom, dar pomul îi zise:

— Nu te apropia de mine, voinice, că îți vei pierde viața și e păcat de ea.

Flăcăiașul, ce nu știa de frică, îi răspunse cum îl învățase zîna.

[100] *Apud* Gh. Vrabie, *Flora în basmul românesc*, IV „Studii de istorie lit. și folclor, V, 1956.

— Nu te teme, pom oropsit, că te voi curăța de omizi și de uscături. Și după ce-i tăie uscăturile și-i luă omizile, culese trei merișoare ca cele din rai și se întoarse înapoi" (*9*, 144).

Cele cîteva fragmente de mai sus, frecvent întîlnite în epicul fantastic, în care vegetalele sînt chemate să aibă rostul semnalat, ne duc și către o concepție arhaică, primară, cînd plantă și om făceau parte dintr-o aceeași lume, de trăire simbiotică. Cercetările etnografice ne dau suficiente mărturii în această direcție, întărind că în mentalitatea colectivităților arborii, plantele, vorbesc și simt. „Plantae sentiunt et vivunt", spuneau oamenii lumii antice. Nu mai departe și în viața unora dintre sătenii noștri rezidă această convingere. Astfel, prin unele părți din Oltenia de nord, cînd un pom nu rodește într-un an, stăpînul său ia o secure și se duce la el, cînd e încărcat de flori, zicîndu-i de trei ori în șir : „Faci poame, ori de tai !" De cîte ori zice, de atîtea ori îl ciocănește cu securea. Astfel el crede că arborele, de frică, va rodi în viitor[101].

În alte părți, bărbatul își ia nevasta și aceasta răspunde în locul pomului, asigurîndu-l de rodul viitor.

36.5. *Arborele cosmogonic* ocupă și în basme un loc de frunte. Alături de plante și de arbori — ca simbol al dragostei materne, paradisiace, funerare, cu rosturi apotropeice xilogenetice etc. —, imaginea vegetalului cosmogonic apare cu totul strălucitoare. Înfățișată în proporții fabuloase, un fir de bob ce-și încîrjoiește vîrful de torțele cerului aduce și el o întreagă atmosferă de viață reală, a unor bieți bătrîni care voiau să trăiască mai bine, hrănindu-se cu te miri ce găseau. Iată un fragment dintr-un cunoscut basm românesc :

„. . . Într-o bună dimineață, baba băgă de seamă că sub laiță a răsărit un fel de buruiană cu două frunzișoare groase. Degrabă chemă pe moșneag, care se dusese să culeagă niște vreascuri din cea pădure, îi arătă buruiana și-l întrebă : că ce-o fi acea buruiană și cum, Doamne, iartă-mă, de-o răsărit tocmai sub laiță ?

— Apoi știi una, babo, aista-i bob ! zise moșneagul.

— Bob ?

— Iac-așa !

— Da de unde bob, măi moșnege, că bob n-a fost în casa noastră de nu mai țiu minte de cînd ? . . . (Văzînd asta) . . . baba și moșneagul se îngrijeau de dînsul și-l udau la vreme și-l căutau, și-l drăgosteau lucru mare, ca pe cine știe ce odor. Și iată că bobul începe a crește de ajunge pînă la laiță !

— Ian-te uită, moșnege, zice baba, că bobul a ajuns pînă în laiță și nu mai are unde crește, că se turtește..

[101] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 260 ; cf. Frazer, *Der goldene Zweig*, Leipzig, 1928, p. 165 și urm.

— Apoi atunci, zise moşneagul, să stricăm laiţa ! ...

Şi bobul creşte, creşte, creşte văzînd cu ochii, că-n fiecare dimineaţă cîte c-o palmă de cele domneşti tot mai nant îl găseau ; şi-a crescut bobul cela pînă-n podul bordeiului. Dacă o văzut aşa baba, iar zice moşneagului :

— Iaca să spargem acoperişul bordeiului şi să facem loc bobului să crească în sus ...

... Şi iată, cum o spart acoperişul, bobul a început a creşte văzînd cu ochii şi se ridica, se ridica, de-şi strîmbau moşnegii gîturile uitîndu-se după dînsul. Şi aşa de dimineaţă şi pînă-n sară bobul a ajuns pînă la poarta cerului şi s-o încîrjoiat acolo. (Visează că trebuie să se urce el pînă la cer, să ceară Domnului ceva.)

... Şi se apucă moşneagul să se suie pe bob ; şi se suie, se suie, tot se suie, pînă ce se apucă cu mîinile de toarta cerului ...

(În faţa tronului ceresc) „Ei, moşnege ! Ce vrei tu de la mine, să-ţi dau, ca răsplată pentru credinţa ta şi faptele tale cele bune de pe pămînt ?

— ... Ia, ce să vreau eu ? Că eu mă mulţumeam şi cu cît aveam, — dar baba mi-o spus să cer de la măria ta o casă mai bunişoară decît bordeiul nostru şi ceva de-ale gospodăriei, că prea ducem lipsă de toate — numai bunul Dumnezeu ne ştie".

36.5.1. Motivul de mai sus al arborelui ceresc este frecvent atît în răsăritul Europei, cît şi în apus. Varianta noastră moldovenească are multe apropieri cu basmele ruse şi sîrbe. Doar că în loc de bob, la cei din urmă, planta crescută pînă la cer e din bob de ovăz ori de fasole ; altminteri, aceeaşi ambianţă epică [102]. Mai puţin apropiate sînt de celelalte, apusene ; aici basmul e combinat cu motivul talismanelor [103]. În chiar basmul săsesc, cules de Haltrich, ambianţa epică e şi ea cu totul diferită, de o strălucire cum n-o găsim în versiunea românească nici pe departe. Ca să ne dăm seama de cum transfigurează povestitorul popular motive epice de circulaţie universală, într-un mod cu totul particular, variind de la popor la popor, redăm fragmentul corespunzător din basmul german : Păzind turma, un ciobănaş văzu într-o zi

„... un copac care era aşa de frumos şi mare, încît rămase mult timp locului, mirîndu-se. Însă se născu în el dorinţa de a se urca şi coborî ; aceasta a fost foarte uşor, deoarece din copac ieşeau ramuri ca treptele la o scară. Îşi scoase ghetele şi urcă, urcă, departe nouă zile. Atunci se văzu deodată într-un cîmp întins ; acolo erau multe palate de aramă, iar dincolo de palate o pădure mare, cu copaci de

---

[102] Vuk Karadžić, *Volksmärchen der Serben*, Berlin, 1854, p. 243.

[103] Emm. Cosquin, *Contes populaires de Lorraine*, Paris, 1866, nr. 56 ; cf. P. Sebillot, *Le folclore de la Haute-Bretagne*, Paris, 1880, p, 213.

aramă, iar deasupra, pe cel mai înalt copac, stătea un cocoş de aramă; dedesubtul copacului — un izvor cu vălurele de aramă, ş.a.m.d. După alte nouă zile de mers, dă peste un palat cu pădure de argint, apoi peste una de aur, cu un izvor cu apă aurie, în care intrînd se preface cu totul de aur"[104].

Plină de înţeles e şi versiunea engleză a motivului, tradusă în limba română sub titlul *Pe un vrej de fasole*[105]. Nu ştim care va fi titlul exact din original, prin cel din traducere se apropie de versiunea română. Cîtă deosebire însă în substanţa basmului. Lectura comparativă a celor două povestiri este ilustrativă nu numai pentru viziunea universului vegetal la cele două popoare, dar şi pentru structura basmului.

Povestitorul moldovean ne plasează de la început în atmosfera vieţii a doi bătrîni săraci, care n-aveau nimic şi care rămîn uimiţi văzînd cum creşte din senin un fir de bob. Remarcabilă este atenţia povestitorului în a înfăţişa grija cu care planta era udată, îndrăgită de cei doi bătrîni, cum i se face loc să iasă la lumină de sub laviţă, apoi prin podul bordeiului, cum se urcă în văzduh şi se agaţă de toarta cerului. O bună parte din povestire este rezervată fenomenului de creştere fabuloasă a plantei.

În succintul excurs privind flora din proza fantastică, am descifrat ceva din sensurile ei simbolice, ca şi unele forme narative sub care ea apare. Flora, împreună cu celelalte simboluri despre care a fost vorba mai sus, constituie stratul mitic, figurat al basmului. O schematizare a unuia din ele ilustrează ideea de sistem coerent a mijloacelor de exprimare.

37. Basmul — o proză romantică?

Într-o anexă de la sfîrşitul studiului (A), arătăm vechimea basmului şi interesul pe care el l-a deşteptat din epoci îndepărtate.

Ca stil şi ton, acesta diferă de la epocă la epocă. Astfel, dacă în antichitate basmul se apropia mai mult de mit, iar în evul mediu de fabula didactico-moralizatoare, în culegerile din secolul al XIX-lea această creaţie orală capătă configuraţia prozei fantastice romantice. Pînă la o anumită limită, basmul folcloric se alătură basmului scris de Eminescu, de Puşchin sau Brentano.

---

104 Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus Sachsen lande in Siebenbürgen*, Wien, 1856, p. 56.

105 I. Floru, Basme englezeşti, Bucureşti, 1923, p. 117.

Cum rezultă din studiul de față (și din lectura celor mai multe colecții publicate în secolul trecut) și basmul folcloric :

— evocă ținuturi și o lume cu totul exotică ;

— creează tipuri dintre cele mai stranii, atît de cunoscutele monstruose ;

— dar, în același timp, creează tipuri de o frumusețe ideală și de un rar eroism cavaleresc (Ileana Cosînzeana, Făt-Frumos) ;

— dezvoltă, în chip strălucitor, o poezie a naturii ;

— dar în același timp creează și o poezie a relațiilor sociale (bazate pe idei morale, demofilice și democratice) ;

— autorii populari cultivă ironia și umorul, dar și nonsensul, basmul evoluînd deseori către o proză absurdă ;

— basmul dezvoltă o poezie a visului.

Toate acestea, la care mai adăugăm însăși natura deosebită a limbajului poetic și a mijloacelor de exprimare, ne fac să ne întrebăm : nu cumva basmul, așa cum apare în colecțiile din secolul trecut (prin excelență conținînd proză de sorginte orală), este o literatură romantică creată de mase stăpînite ele însele de asemenea înclinare ?

ANEXA

Tabel sinoptic *retoric-plastic*

(*Aripă Frumoasă, 60*)

nr.	Imaginea	Felul (categoria)	Funcţia stilistică	Natura
1 —a —b —c	trei fete dintre care cea mai mică era aşa de frumoasă, de gîndeai că e ruptă din soare, cu păr galben ca aurul	a/b comparaţie hiperbolică c. comparaţie	de a introduce în intrigă (2)	complexă simplă
2	nu mai au nici soare, nici lună, nici stele	mit	antiteză	legendă
3	babă ar avea trei feciori să-i dea 3 pîni + 3 m pînză pt. 3 cămăşi + ac şi aţă	diptic retoric 3 fete — 3 feciori	copulaţie genetică	triptic folcloric
4	baba naşte de cu seară pe *Serilă*, la miez de noapte pe *Miezilă* şi dimineaţa pe *Zorilă*	hiperbolă mitică	de contact	umoristică anecdotică
5	îi prinde cu cămăşile: „Veţi aduce voi soarele, luna, stelele, o să le căpătaţi de muieri, rămîneţi voi împăraţi"	diptic retoric	referenţială	—
6	cal slab — sabie ruginită — turte de cenuşă	idem	idem	—
7	pod de aramă > zmeu pe cal de aramă > cu frîu şi îmbrăcat în aramă	hiperbolă	mitică bizară	dinamică
8	— zmeul omorît: răsăriră stelele; calul zmeului i-a fost dat lui Miezilă	—	conexă	complexă
9	pod de argint > zmeu pe cal de argint, îmbrăcat în argint	hiperbolă	mitică bizară	ascendentă dinamică
10	zmeul omorît: răsări luna > calul zmeului i-a fost dat lui Serilă	—	conexă	complexă
11 —a	— pod de aur > zmeu pe cal de aur, îmbrăcat în aur	hiperbolă	mitică	ascendent,

(continuare)

nr.	Imaginea	Felul (categoria)	Funcția stilistică	Natura
—b	se transformă în : roată de fier	metamorfoză	bizară	dinamică
—c	idem în pară vînătă + pară galbenă	metaforă simbolică		
12	zmeul omorît : răsări soarele și Aripă Frumoasă luă calul de aur	—	conexă	complexă
13				
—a	în drum > curți de aur și argint	hiperbolică	mitică	complexă
—b	în muscă, în a 12-a cameră ; Zmeoaică bătrînă și trei mai tinere	metamorfoză		dinamică
14	fîntînă > cuptor > păr cu pere de aur > venin	metamorfoză	mitică	idem
15				
—a —b	Eroul vrea să întîlnească un altul mai viteaz ca dînsul — leagă prietenie	procedeu stilistic	genetică	dinamică
16	Un al treilea mai viteaz : bătrînul din pădurea blestemată	,,	,,	,,
17				
—a	cu o oglindă îi ia și lui puterile și frumusețea ;	,,	,,	,,
—b	încercare : să aducă pe Ileana Cosînzeana			
18	corabie cu marfă > răpește fata	imagine intențională	,,	,,
19	unde sînt puterile bătrînului :	metamorfoză	plastică	mitologică
—a	în mătură			
—b	în pușcă			
—c	în peșteră > urs > iepure > rață > muscă	imagine releu	,,	,,
20		triptic fabulos	finală	heppy End
—a	se luptă			
—b	omoară musca > bătrînul învins			
—c	se însoară cu Ileana Cosînzeana			

Partea a IV-a

DIN TEHNICA NARĂRII

Conceptul de artă ca procedeu implică cu necesitate, mai cu seamă în cazul prozei folclorice cu zmei și zîne, ideea de tehnică narativă. Aceasta se conjugă perfect cu conceptul de basm ca scenariu și montaj. Ne rămîne ca, în ultima parte a studiului nostru, să fixăm limitele tehnicii narative. Pentru înțelegerea acestui aspect, mai adăugăm, de la început, că povestitorul manifestă, în permanență, o libertate relativă în închegarea de noi subiecte. Maestru al limbajului poetic tradițional, el este și un cunoscător al modelelor tradiționale, sesizate mai jos (cf. infra; A, B, C). Povestitorul popular manifestă o libertate programată, așadar, în nararea basmelor cunoscute de el.
Analiza și descrierea mai multor basme ne-au dus la o tipologie formală, exprimată în următoarele scheme (modele): lineară, ascendentă (și descendentă), în palier și trepte, în cercuri *.

38. Nararea lineară

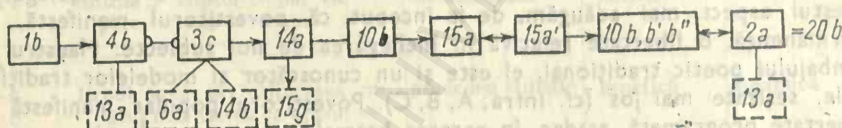
Decuparea acțiunii unor basme și înnodarea episoadelor cap la cap ne-au dus la circumscrierea unui profil narativ linear. Procedeul indică o acțiune singulară, ce se petrece la același nivel epic, deci

* *Notă.* Ca schemele (narogramele) să poată fi urmărite cu ușurință de către cititor, arătăm că semnul □ reprezintă nucleele (incidentele) narative, iar cifrele din interiorul lor, cu litera respectivă, arată natura acestora, ce pot fi raportate la indicele de motive (anexa 3), cu basmul și pagina colecției; semnul → desemnează înlănțuirea episodică, pe cînd >—< desemnează ideea conflictuală sau ↔ un raport de apropiere; un pătrat punctat ⬚, marcat în dependență ↓, desemnează planul secundar (intervențiile adjuvanților); literele cu semnele ′ (prim), ″ (secund) n-au mai fost menționate în indicele *C*, ca unele ce repetă nucleul narativ.

basmul are o desfăşurare fără complicaţii suplimentare, fără incidente secundare, care să ducă la profiluri similare.

38.1. Luăm ca exemplu basmul *Găinăreasa (26)* : împărat-văduv (1 b) vrea să ia de soţie pe fie-sa (4 b), invocînd condurul (13 a) lăsat de împărăteasa moartă. Fie-sa (3 c), îndemnată de dădacă (6 a), cere trei rochii (14 b) şi pleacă (14 a), travestită în piele de măgar (15 g) ; ajunge la palat împărătesc (10 b), intră găinăreasă (15 a) şi, travestită în prinţesă (15 a′), joacă în horă (10 b, b′, b″) lîngă fiu de împărat (2 a). Îndrăgostit de ea (↔), o identifică prin condur (13 a), căsătorindu-se (20 b).

În basmele narate în palier sau trepte, „plecările" (14) desemnează un alt nivel fabulativ ; înseşi „travestiurile" sau „metamorfozele" constituie momente-cheie în rezolvarea unor secvenţe de altă natură. În basmul de mai sus, aceste momente nu fac altceva decît să marcheze aspecte ale unei acţiuni ce rămîne aceeaşi, distinsă fiind doar de structuri interne. De aceea şi schema are următoarea înfăţişare grafică:



Narograma 1

Subiectul românesc încadrat motivului universal: *Heaven by Maiden* (Aa Th. 306 A), are condurul (alt obiect fermecat) ca semn distinctiv ; fiinţa fermecătoare fiind urmărită pînă pe tărîmul celălalt, un erou ajunge în faţa zeului Indra, cîştigînd mîna iubitei prin cîntec frumos. Basmul românesc, citat mai sus, are structura unei nuvele fantastice, care dezvoltă ca temă *incestul*. Diferenţa dintre cele două tipuri devine profundă. Motivul semnalat e dezvoltat independent, ca subiect de sine stătător.

38.1.1. În basmul *Zîna Munţilor* (*15*), acelaşi motiv apare doar ca segment. Încadrat într-o acţiune mai mare, apropiată printr-o sumă de indici comuni de cea de mai sus, povestirea se deosebeşte totuşi prin temă. Astfel :

Tot un împărat, bătrîn însă (1 c) are un fiu la bătrîneţe (2 a). Plecînd la vînătoare (14 f), ajunge într-o pădure (10 f), unde întîlneşte turturică-zînă (3 g). Travestită în găinăreasă (15 a), apoi în prinţesă (15 a′), joacă în horă (10 l) lîngă fiu de împărat (2 a) ; îndrăgostit, o identifică prin condur (13 a). Se căsătoresc (20 b).

Schema narativă rămîne aceeași. La elementele și ele aceleași (din final), povestitorul a introdus indici fabulativi noi : fiu de împărat, vînătoare, turturică drept zînă — un element comun altui basm (cf. anexa *C*). Astfel stînd lucrurile, era firesc ca incestul, ca notă distinctivă, să dispară.

38.1.2. O variantă la acest subiect identificăm în basmul *Broasca țestoasă cea fermecată* (*3*). Încifrarea simbolică numai în aparență este nouă : în loc de turturica cea hărăzită să devină soția fiului de împărat este broasca țestoasă (3 n).

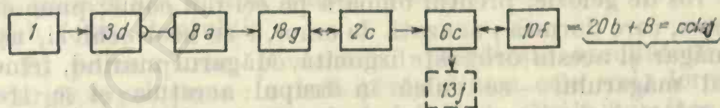
De data aceasta împăratul are trei fii (1 e) ; celui mic (3 b) îi este hărăzită aceeași soartă : de a se căsători cu o ființă din altă speță. Căci în timp ce primii doi se căsătoresc firesc, cel mic ajunge la eleșteu (10 n), unde întîlnește broasca (fată de împărat fermecată), cu care se căsătorește (20 b).

Față de celelalte două variante, modificarea devine fundamentală : nu mai avem de-a face cu *travestiul* (în găinăreasă), ci cu *metamorfoza*, o altă modalitate tipică de comunicare în proza fantastică.

38.2. *Nararea lineară prin colaj.* Expunerea lineară semnalată mai sus primește nuanțe noi în basme ca *Fata de împărat și fiul văduvei* (*30*), ca și în *Băiatul cel bubos și ghigorțul* (*34*). În cel dintîi :

38.2.1. Împărat (1) cu o fată (3 d) însărcinată din vînt (8 a) e închisă într-un butoi (18 g) împreună cu fiul văduvei (2 c). O roabă (6 c) le dă azimă, copae (13 j) ; butoiul dat pe apă se sparge, și cei doi ajung în pădure (10 f) ; căsătoriți, trăiesc fericiți (20 f).

Basmul s-ar fi putut termina aici, constituind astfel o altă față a celor de mai sus. Nevinovăția fetei însă nu putea rămîne nemotivată, suspendată fără vreo explicare. De aceea povestitorul aduce în partea finală o secvență frecventă : a obiectelor grăitoare (B), pe care o alătură părții principale. Am desemnat fenomenul prin termenul de *colaj*. Basmul se termină astfel cu o puternică notă moralizatoare.



Narograma 2

38.2.2. Înrudit prin conținut și modalitate de comunicare este un al doilea exemplu *(34)* :

Băiat bubos (2 t) aruncă pește în apă (17 g) ; vindecat de bube, se îndrăgostește de fată de împărat (3 d), dorind să se căsă-

torească cu ea (4 c). Împăratul (1) îi închide în butoi (18 g) și ajung în pădure (10 f) cu ajutorul ghigorțului (5 m); se căsătoresc (20 b), sfîrșind întreaga aventură prin nuntă.

Firesc ar fi fost ca și acest basm să se termine aici. Dar povestitorul duce mai departe ideea epică printr-un episod narat în sens antic: copilul născut și hrănit de vultur, iar vulturoaica vrînd să-i mănînce „rinichii" (B). Într-o secvență ultimă este introdus un episod neîntîlnit în basmul românesc: căsătoria fiului cu fata de împărat născută după plecarea celeilalte (C).

Povestit de un elev de școală, ne explicăm cu ușurință episoadele ultime, de natură livrescă.

Cele două subiecte de mai sus au drept ax narativ cîteva elemente noi față de primele: a) *pedeapsa* cu consecințele ei; și b) *binefacerea*. În virtutea acestora, povestirile iau turnură neașteptată, elementul surpriză fiind o altă față a prozei fantastice.

38.3. Procesul de contopire a unor elemente străine de corpul narațiunii l-am desemnat prin termenii de *enclavă* și *colaj*. Acesta e mai bine identificat în basmul *Fata popii cu stem* (*47*).

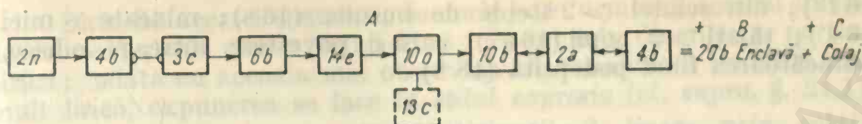
38.3.1. Avem de-a face cu o variantă la tema incestuoasă (cf. *26*), care diferă însă atît ca modalitate de expunere, cît și ca structură narativă.

Este vorba nu de împărat, ci de preot (2 n), care dorește să se căsătorească (4 b) cu fie-sa (3 c); o babă (6 b) o îndeamnă să fugă (14 e); ajunge la niște muncitori (10 o) care-i confecționează un om de lemn (13 c); ascunsă în el, ajunge la curtea împăratului (10 b); fiul de împărat (2 a), îndrăgostindu-se (4 b), se căsătorește cu ea (20 b); au doi copii.

Din cîte se observă pînă aici, nimic nou față de subiectul de mai sus (*26*). Partea a doua (marcată de culegător prin spațiu liber în text) nu are rădăcini proprii prozei fantastice populare. Este un fragment intercalat de povestitor, o creație realizată de acesta, poate, prin prisma romanelor polițiste:

— ros de gelozie, preotul omoară pe cei doi copii; pune cuțitul lîngă fie-sa, care dormea; acuzată de omor, i se scot ochii și, așezată pe un măgar și acesta orb, este izgonită. Măgarul murind, femeia — la sfatul măgarului — se culcă în trupul acestuia și se trezește într-un palat. Aici ajunge și fiul de împărat, adică soțul, care află de nevinovăția soției (prin dialogul dus între lucrurile din casă, ca în varianta precedentă).

Dacă prima și ultima parte pot fi încadrate în formalismul tipic prozei fantastice orale, fragmentul median rămîne izolat. Din acesta rezultă și caracterul lui de *enclavă*. Subiectul este astfel constituit din trei părți: A + B (enclavă) + C (colaj). Adică grafic:

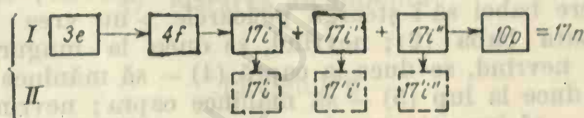


Narograma 3

38.3.2. O expunere tot lineară întîlnim și în basmul *Fata moșului cea cuminte* (*29*). Spre deosebire de cele precedente, schema apare de data aceasta predominată de un *paralelism* perfect. Acțiunea întreprinsă în prima parte este reluată în a doua, la modul negativ, căci oropsită,

fata moșului (3 e) pleacă în căutare de foc (4 f), pe drum săvîrșind binefaceri (17 i, i′, i″); la urmă primește în dar lădiță cu bijuterii (17 m). La întoarcere primește drept recompensă: mere, apă, pîine (17′ i, i′, i″).

Cu fata babei, povestitorul reia aceleași episoade, exprimînd un conținut negativ. Fabula moralizatoare devine evidentă. Schema este elementară, totuși sugestivă pentru caracterul ei de *plan dublu paralel*:



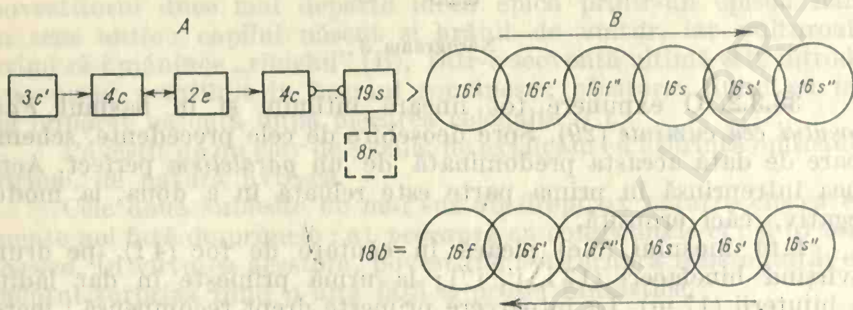
Narograma 4

38.3.3. O expunere tot paralelă identificăm și în basmul *Înșir'te mărgăritari* (*6*). Datorită structurii interne a povestirii, paralelismul ia o altă înfățișare: de expunere *în lanț*. Adică în veriga epică precedentă își află sursa episodul următor, legîndu-se între ele sub forma lanțului.

În prima parte, povestitorul pregătește ascultătorii printr-o mai largă expozițiune: o fată (3 c′), dintre cele trei, dorește să se căsătorească (4 c) cu un fiu de boier (2 c), căruia i-ar face doi fețilogofeți (4 c). Apare răufăcătorul (opozantul), un element epic nou față de subiectele de mai înainte (19 s), care substituie celor doi copii > doi cățel (8 r).

În partea a doua a basmului, expunerea propriu-zisă, o constituie o atrăgătoare povestire bazată pe metamorfoză: din copiii omorîți cresc 2 brazi (16 f); tăiați >2 scînduri (16 f′); arse > 2 scîntei

(16 f''); din scîntei > 2 steble de busuioc (16 s); mîncate > miei (16 s'); tăiaţi > 2 copii (16 s''), care-şi povestesc întreaga odisee, răufăcătoarea fiind pedepsită (18 b).



Narograma 5

O aceeaşi manieră narativă întîlnim şi în basmul pentru copii *Cercelul şi păducelul (Sbiera).* Şi aici o verigă epică implică o alta, în sens cumulativ.

O babă (1) trimite cocoşul să-i aducă surcele; feştelindu-se de noroi, cere babei să-i şteargă picioarele > nu vrea; se duce la moş — să bată baba (2); nevrînd, se duce la mugure (3) — să bată moşul; nevrînd, se duce la capră (4) — să mănînce mugurele; nevrînd, se duce la lup (5) — să mănînce capra; nevrînd, se duce la puşcă (6) — să împuşte lupul; nevrînd, se duce la şoarece (7) — să mănînce cureaua puştii. Acesta acceptînd (8), acţiunea se derulează invers (<—), fiecare din elementele narative cedînd. Povestirea umoristico-moralizatoare, deşi iese din sfera basmului cu zmei şi zîne, nu-i mai puţin fabuloasă şi aceasta. Tehnica narării are caracter tipic acestui gen (mai vezi şi povestirea franceză *Poutin et Poutot*, Cosquin, II, p. 32).

Modelul A

Din analiza întreprinsă mai sus rezultă că există un suficient număr de basme care sînt narate după tehnica lineară, adică a înnodării cap la cap a unor episoade fabuloase. Îndeobşte modelul implică o povestire *fără opozanţi.* De aceea expunerea se face la un *singur nivel* narativ. Eroul, stăpînit de dragoste, pleacă spre a-şi găsi fiinţa ideală, cu care se căsătoreşte.

Datorită acestei structuri, basmele care urmează acestui model devin *statice*, cele cîteva verigi fiind încadrate în descrieri și portretizări; odată cu aceasta mai observăm că, tonalitatea lor fiind mai mult lirică, expunerea se face în *stilul expresiv* (cf. *supra*, §. 24.1).

Modelul linear are cîteva derivații: 1. *linear prin colaj*; 2. *prin enclavă*; 3. prin *enclavă și colaj*; 4. în *lanț*.

Cu privire la ultima categorie, Martti Haavio susține că ele ar fi de origine din India[106], fundîndu-și expunerea pe forma de *Kettenmärchen*, frecvent întîlnită în acest spațiu. Prezența lor rară în Africa sau la eschimoși și lipsa completă la popoarele Americii ar confirma presupoziția. Nu-i mai puțin importantă remarca făcută că asemenea povestiri „în lanț" sînt des întîlnite în literatura liturgică a mai tuturor popoarelor, ca și în literatura pentru copii[107]. Observația este confirmată de I. G. Sbiera într-o notă la motivul ultim: „Această poroganie o spun mamele copiilor cînd încep ei a pricepe și vorbi, tot numărînd pe degetele lor de la mîini sau de la picioare spre a-i ține pironită luarea-aminte"[108] (vezi narograma nr. 5).

39. Nararea ascendentă

Modelul B

Oferă un alt mod de expunere: ascendent. Structura narativă apare mai complexă.

După o scurtă parte expozitiv-lineară, eroul comițînd o *infracțiune*, aceasta aduce după sine pe *opozant* și deci basmul conține ideea de conflict. Fiind supus la încercări, el trebuie să plece, acțiunea desfășurîndu-se la *alt nivel narativ*. Eroul săvîrșește fapte extravagante, basmul devenind o proză de aventuri, cu puternic aspect *exotic*.

Ca să izbutească în ceea ce întreprinde, povestitorul are grijă să pună la dispoziția eroilor săi o sumă de *auxilii* și un număr de *confidenți* sau *adjuvanți*, care se substituie acestuia (sfîrșitul bas-

---

[106] Martti Haavio, *Kettenmärchen Studien*, (I), F.F.C., nr. 88, Helsinki 1929; vezi și *Formelmärchen* în *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, vol. II, fasc. 3, p. 168.

[107] *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, vol. II, fasc. 3, p. 190–191.

[108] I.G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești*, ediția Pavel Țugui, p. 384.

mului are loc la acest al doilea nivel). Fără întreagă această garnitură fabuloasă, nararea n-ar fi posibilă.

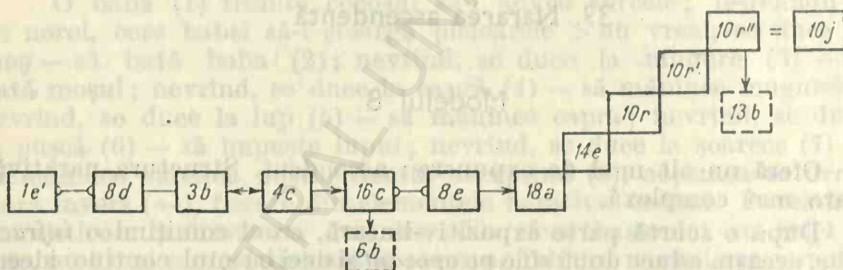
39.1. Un ilustrativ exemplu de *narare ascendentă* îl formează basmul *Porcul fermecat* (*5*). Cu toate că tema și subiectul se înrudesc, pînă la un punct, cu cele semnalate mai sus, totuși evoluția și deznodămîntul se înscriu în alt registru modelator. (Hieroglifa simbolică o găsim în transformarea eroului care ia înfățișarea celui din poemele homerice, aflat sub bagheta vrăjitoarei Circe.)

O primă parte a subiectului este expusă la modul linear : Împărat cu trei fete (1 e′), interzicînd acestora să intre în cămară, ele comit infracțiunea (8 d) : fata mică (3 b) se vede hărăzită de a se căsători cu porc (4 c), care devine noaptea prinț (16 d). La sfatul unei vrăjitoare (6 b), i se aruncă pielea pe foc (8 e).

Cu această a doua infracțiune, nararea părăsește planul linear și se îndreaptă către altul ascendent :

Căci, fiind condamnată să-și izbăvească greșeala (18 a), pleacă (14 e), ajungînd la Sf. Lună (10 r), la Sf. Soare (10 r′), la Vîntul Turbat (10 r″) ; cel din urmă îi dă oscior de găină (13 b), ca în cele din urmă soț-soție să se regăsească într-un ținut straniu (10 j).

Grafic, subiectul este astfel profilat :



Narograma 6

39.2. Cu o aceeași natură epică este distins și basmul *Zîna Zînelor* (*18*).

Și în acesta, într-o primă parte a subiectului, sînt orînduite cap la cap o sumă de episoade similare, variabile doar față de cele de mai sus prin alt simbol : în loc de „turturică" sau „porc", povestitorul introduce metamorfoza zînei în *bufniță* (3 f) ; transformată și aceasta peste noapte într-o ființă fermecătoare (16 c), i se aruncă pielea pe foc (8 e) ; plecînd (14 e) să-și caute soțul, dă peste 3 draci (5 y), pe care, prin momeli (11 t), îi deposedează de obiecte miraculoase (13 h): cu opincile parcurge munți (9 c), cu căciula se face nevă-

zut (13 g) și ajunge în palatul Zînelor (10 m), unde cei doi se regăsesc (20 b).

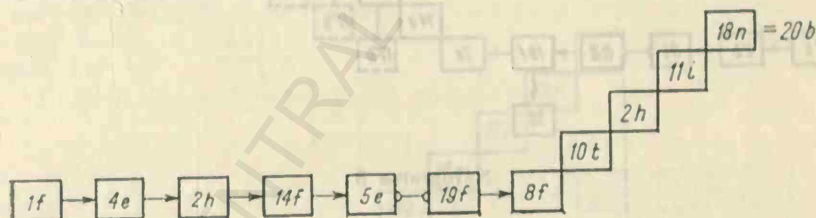
Din cîte se observă, în subiectul citat apar schimbate doar personajele, altminteri funcția rămîne aceeași ; rămîn aceleași și procedeele, ele variind doar numai în natura lor. Adică povestitorul introduce *obiectele miraculoase*, ceea ce aduce după sine o structură narativă inedită.

Cele relatate mai sus ilustrează întru totul ceea ce afirmam : că basmul este rezultatul unei *mecanici combinatorii*, fapt care determină o *fabricare în serie* a unor asemenea povestiri.

39.3. Cît de capricioasă este fantazia maselor populare și cît de numeroase sînt căile de combinare narativă în basmul românesc, exemplificăm cu motivul lui *Dunăre Voinicul (38)*.

În cazul de față nu mai avem de-a face cu subiecte-metamorfoză. Povestitorul, printr-o sumă de episoade așezate tot linear — ascendent, întruchipează un alt subiect. Panourile au altă configurație lingvistică, altminteri ele își păstrează o aceeași funcționalitate :

Un bătrîn sihastru (1 f) dorește (4 e) și are fiu dintr-o bucată de lemn (2 h) ; plecînd la vînătoare (14 f), întîlnește tovarăși pe : Strîmbă-Lemne (5 e), Freacă-Pietre (5 e). Vine o monstruozitate — Barbă-Cot (19 f) și le mănîncă mîncarea (8 f = o primă infracțiune) ; eroul îl pedepsește pe infractor (19 f) ; dar este nevoit să plece pe tărîmul celălalt (10 t) ; schimbînd urcioarele cu apă vie (11 i), îl învinge (18 n) și se căsătorește cu fiica acestuia (20 b).



Narograma 7

Elementul fabulos nou și senzațional îl constituie tovarășii năzdrăvani, predominați de *Dunăre Voinicul* prin forță, ceea ce și formează nota senzațională a basmului. Nota erotică din final se asamblează cu profilul tematic general al tuturor povestirilor de acest fel.

39.4. Unui același model formal se supune și basmul *Aleodor Împărat (4)*. Dacă ne oprim și asupra acestuia, o facem fiindcă aduce ceva nou în structura tematică și compozițională a prozei noastre

folclorice. (Nicăieri nu se observă mai bine principiul de care vorbeam : al varietății în unitate). Expunerea e precedată de o scurtă expoziție lineară :

Împărat bătrîn (1 c) are fiu (2 b), căruia i se interzice să treacă pe moșia vecină (9 i) ; infracțiunea comisă (8 d), se întîlnește cu Jumătate-de-Om (19 f) ; acesta îi cere să-i aducă pe fata lui Verdeș (7 a), că de nu îi taie capul (18).

Pleacă (14 a) și în drum întîlnește știucă (17 b), corb (17 b′) tăune (17 b″), cărora le face bine, primind drept *recompensă* : solz (17 b), pană (17 b′) și puf (17b″). Supus la alte încercări, pentru a nu fi găsit, se ascunde cu ajutorul celor cărora le-a făcut bine, în apă (14 h), între nouri (14 h′), în însuși capul fetei (14 h″) ; găsit cu ochean (13 i), afară de ultima oară, se căsătorește cu fata de împărat (20 b).

Față de celelalte, *narograma* 8 apare într-o formă mai complexă cum dealtfel este și subiectul :

1c → 2b → 9i → 8d → 19f → 7a → 14a → 17b → 17b′ → 17b″ → 14h → 14h′ → 14h″ ← 17″b = 20b

Narograma 8

Expus pe numai opt pagini, subiectul, înregistrează un mare număr de incidente, determinate de cele două infracțiuni, care aduc după sine două șiruri de încercări. De aceea planul ascendent este mult mai dezvoltat. Însăși noțiunea de *opozant* apare mai bine circumscrisă, iar *auxiliile* primite introduc povestirea în zona aventurii și a faptului absurd. Caracterologic, avem de-a face cu alt tip de erou : nu ingenios, ci *bun, generos.*

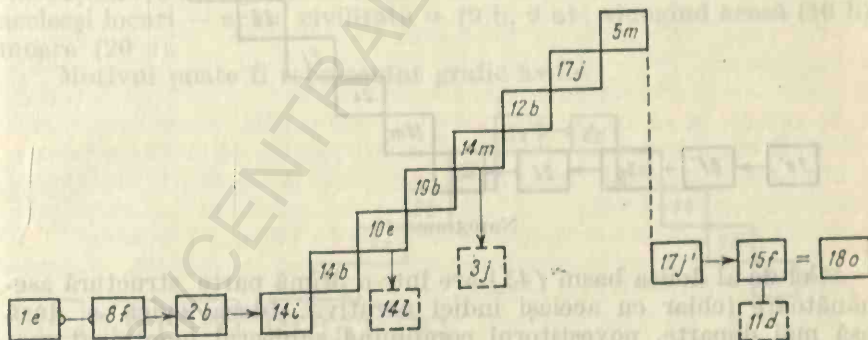
Modelul înfățișat mai sus manifestă tendințe către variere într-un număr apreciabil de basme, păstrînd totuși aceleași părți narative (linear + ascendent).

Pe lingă cele semnalate la modelul precedent, varierea constă în citeva trăsături de conţinut, care aduc după sine modificări şi în structura formală. Una dintre cele mai importante o formează tendinţa în a ridica pe unii confidenţi la rangul de *adjuvant*, căci confidentul nu se mărgineşte numai în a da sfaturi eroului. El se substituie acestuia, preluînd din încercările la care e supus şi rezolvîndu-le cu succes, astfel că înfăptuitorii unor acţiuni extravagante devin: *pajura*, *calul*, unele monstruozităţi ca: *Strîmbă-Lemne*, *Gerilă*, *Flămînzilă* etc.

Ca semne stilistice, strîns asociate de natura indicilor narativi, secvenţei ascendente, se alătură o alta *descendentă*. Ea se întruchipează, mai întîi, prin schimbarea doar de planuri epice. Desfăşurarea evenimentelor petrecute pe tărîmul celălalt, de exemplu, se încheie cu aducerea eroului, de către pajură, pe tărîmul său.

39.5. Un exemplu ilustrativ în această privinţă îl constituie basmul *Prîslea cel voinic şi merele de aur (8)*. Schema formală rămîne în esenţă ascendentă. În final însă, ea capătă un apendice descendent.

Unui împărat cu trei fii (1 e) i se fură merele de aur (8 f): fiul mic (2 b) săgetează pasărea de aur (14 i); pleacă după ea (14 b) şi ajunge pe tărîmul celălalt (10 e), după ce încercase şi ceilalţi fraţi (14 l); se luptă cu doi zmei (19 b) şi salvează fetele furate (14 m), pe care le trimite fraţilor drept logodnice (3 j); îi pune la încercare pe fraţi (12 b); face un bine puilor de pajură (17 j); iar pajura (5 m), îl scoate pe tărîmul nostru (17 j'); intră ucenic (15 f), trimite cloşcă cu pui (11 d) ca să fie recunoscut. Pedepseşte pe fraţi (18 o).



Narograma 9

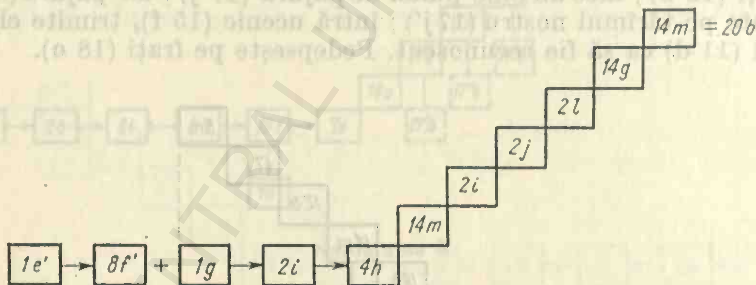
Subiectul de mai sus înfăţişează un alt cîmp de posibilităţi narative. Tentaţia eroului către aventură rămîne ca o notă dominantă, *plecarea* fiind momentul-cheie al succesiunii episodice. Noul,

față de celelalte analizate mai sus, stă în prezența ca opozanți a celorlalți doi frați, ce formează o coordonată a prozei folclorice, cu aspecte diferite. În subiectul de mai sus este expus doar gîndul perfid de a-l omorî pe fratele mic și neizbînda lor datorită ingeniozității eroului (11 d), ca și intervenției pajurei. Expunerea se face la acelaşi mod ascendent, în final narograma (9) indică doar un alt plan narativ. Acesta va fi dezvoltat în alte subiecte mai mult.

39.6. O capricioasă tehnică combinatorie prezintă basmele: *Serilă, Miezilă și Zorilă (70)* ca și *Zorilă Miereanu (43)*.

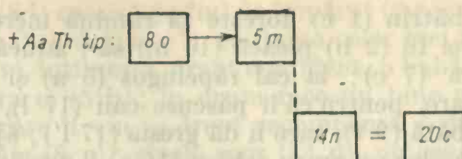
Privite sub aspect genetic, episoadele din unul se întretaie cu ale celui de al doilea basm; caracterologic chiar, eroii fac parte din aceeași sferă, a monstruozităților. Totuși, povestitorul anonim știe să le confere sarcini epice noi și mai cu seamă să le combine de așa manieră, încît pînă la urmă să avem două basme distincte. Însăși tehnica narativă diferă. În primul subiect expunerea urmează o linie ascendentă:

Împărat (1 e') cu două fete răpite (8 f') și o mamă (1 g) cu trei feciori (2 i) care doresc (4 h) să le salveze. Pleacă (14 m). Serilă văzînd totul (2 i), Miezilă trecînd peste tot (2 j) și Serilă învingînd pe oricine (2 l), după ce se luptă cu zmeii (14 g), salvează fetele (14 m), căsătorindu-se cu ele (20 b).



Narograma 10

Cel de-al doilea basm *(43)* are într-o primă parte structură asemănătoare (chiar cu aceiași indici narativi). Ideea epică e dusă însă mai departe, povestitorul combinînd subiectul menționat mai sus *(70)* cu tema fraților perfizi. Frații mai mari vor pieirea celui viteaz (8 o), care însă, salvîndu-se cu ajutorul pajurei (5 m), este scos pe tărîmul cestălalt (14 n), unde-și regăsește soția și copilul (20 c). Astfel că planul ascendent este urmat, fie numai schițat, de un al doilea descendent:



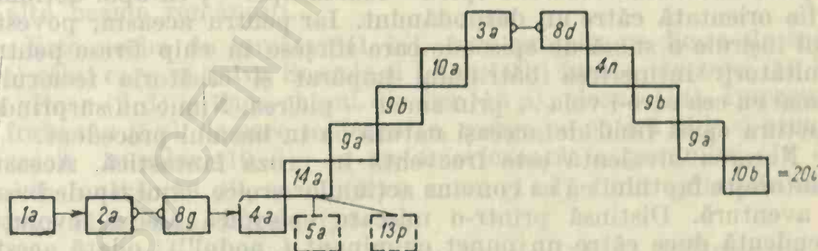
Narograma 11

39.7. În alte basme, cel de-al doilea plan constituie o coordonată fundamentală, desfășurarea acestuia fiind *paralelă* planului ascendent. Obținem astfel un nou profil narativ, *bivalent* și un alt *model* (B 2).

După o mai scurtă sau mai lungă expunere lineară, povestitorul înșiruie episoade în manieră *ascendentă*, menționate mai sus. Evoluția ajunsă la un punct limită, *nodul* — ca să folosim o noțiune din critica literară — urmează o înșiruire episodică *descendentă*, care se încheie cu desnodămîntul. Uneori, ca în exemplul de mai jos, cele două linii narative manifestă perfectă similitudine chiar episodic.

Tinerețe fără bătrînețe și viață fără moarte (1) este un basm cu puternică coloratură etnică. Este vorba de împărat și împărăteasă (1 a), care au un fiu la bătrînețe (2 a) ; acesta plînge neîncetat (8 g), pînă i se promite „tinerețe fără bătrînețe" (4 a). Crescînd în condiții miraculoase, pleacă să-și implinească destinul (14 a), luînd cal răpciugos (5 a) și auxilii — paloș, suliță (13 p). Trece peste moșia Gheonoaiei (9 a) și a Scorpiei (9 b), cu care se luptă (14 l). Ajunge la palatul tinereții (10 a), unde întîlnește zîna-soție (3 a). Comite însă o infracțiune (8 d). Apucîndu-l dorul de casă (4 n), eroul se reintoarce pe aceleași locuri — acum civilizate — (9 b, 9 a) ; ajungînd acasă (10 b), moare (20 i).

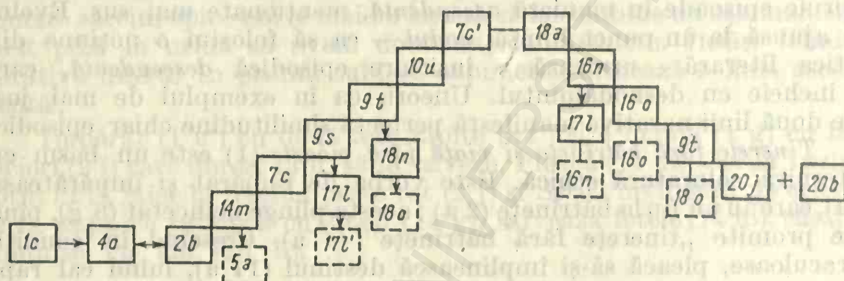
Motivul poate fi reprezentat grafic astfel



Narograma 12

39.8. Într-o variantă la aceeași temă — ***Fîntîna Sticlișoarei (45)***, profilul narativ apare întregit și mai logic decît în basmul precedent. Și într-o mai mare măsură mai complex.

Un împărat bătrîn (1 c) dorește să rămînă mereu tînăr (4 o); unul dintre cei trei fii (2 b) pleacă (14 m) să-i aducă apă vie de la Fîntîna Sticlișoara (7 c); ia cal răpciugos (5 a) și merge pînă la Sf. Luni (9 s), care, pentru că îi păscuse caii (17 l), îi dă pieptene (17 l'); la Sf. Sîmbătă (9 t), care îi dă gresie (17 l'); ajunge la fîntînă (10 u), ia apă (7 c), dar un zmeu șchiop (18 a) îl urmărește sub formă de flacără (16 n), aruncă pieptene (17 l) = pădure (16 n); zmeu metamorfozat în păsări (16 n) = stei de piatră (16 d); apare Sf. Sîmbătă (9 t) și-l scapă; drept recompensă îi dă (și Sf. Luni) nițică apă (18 n-o). Sfîrșitul: tatăl întinerit (20 j), iar eroul se însoară cu zîna (20 b):



Narograma 13

Din cîte se observă, povestitorul folosește o sumă de panouri frecvente la ilustrarea altor teme și idei.

Cu toate că subiectul evoluează în alt sens, schema grafică rămîne aceeași. Și în cazul de față avem un nivel ascendent pînă la un punct de înaltă tensiune epică — luarea apei —, ca apoi acțiunea să fie orientată către un deznodămînt. Iar pentru aceasta, povestitorul înșiruie o sumă de episoade care sfîrșesc în chip firesc pentru ascultători: întinerirea bătrînului împărat și căsătoria feciorului tocmai cu cea care-i voia — prin zmeu — pieirea. Nimic nu surprinde, structura epică fiind de aceeași natură ca în basmul precedent.

Nararea bivalentă este frecventă în proza fantastică. Aceasta se datorește faptului că ea convine acțiunilor eroice, unui tip de basm de aventură. Distinsă printr-o mișcare episodică alertă, evoluția ascendentă duce către un punct culminant („nodul"); odată acesta atins, acțiunea urmează o linie descendentă, către „deznodămînt".

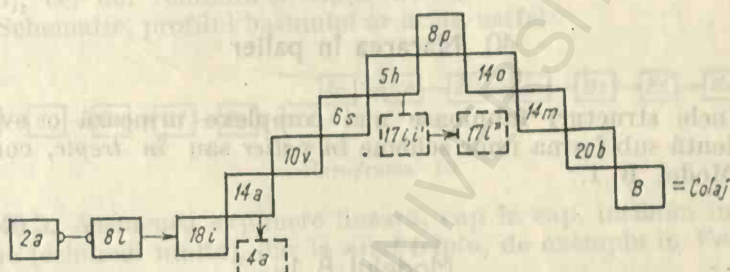
Dintre basmele de asemenea natură, mai cităm: *Balaurul cu 7 capete (17)*, *Cele trei rodii (31)*, *Greuceanu (19)* ș.a.

39.9. Trecînd peste subiectul mult prea cunoscut al primului basm, ne oprim la cel de-al doilea *(31)*. Acesta începe *ex-abrupto*:

prin infracţiune (8 l) comisă de fiul de împărat (2 a), urmată de blestemul babei (18 i). Pleacă (14 a) în căutarea celor trei rodii (4 a). Ajuns în pustietăţi (10 v), întîlneşte, drept confident, o babă (6 s), apoi, drept adjuvant, pe sora ei (5 h); în drum face un bine cuptorului (17 i), fîntînii (17 i'), care îi vin — drept recompensă — în ajutor (17 i''); ia rodiile şi le taie (8 p); zînele mor (14 o), pe cea de-a treia o salvează (14 m) şi se căsătoreşte cu ea (20 b).

Basmul putea să se termine aici, dar asociază şi topeşte într-o structură o secvenţă independentă, a răufăcătorului (ţiganca) din basmul *Înşir'te mărgăritari*. Se ajunge în felul acesta la colaj (B) (vezi § 38.2).

Grafic, subiectul arată astfel:

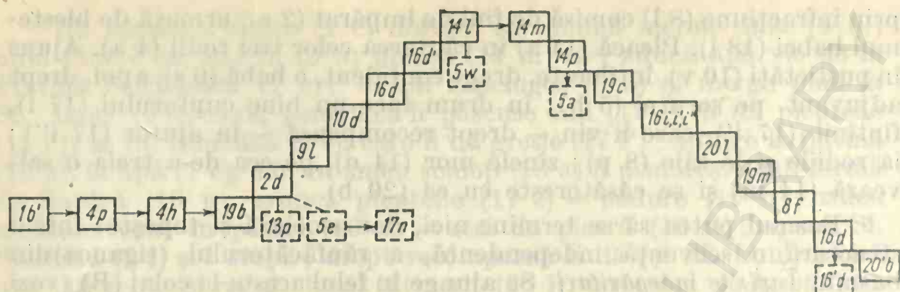


Narograma 14

39.10. În *Greuceanu (19)* facem cunoştinţă cu o aceeaşi schemă grafică, cele două laturi ale triunghiului fiind mai echilibrate. Cu tema, întruchipată episodică sub altă formă, am făcut cunoştinţă şi în alte basme româneşti.

Este vorba de împărat (1 b'), care promite pe fie-sa de soţie (4 p) celui care va salva Soarele şi Luna (4 h) furate de zmei (19 b). Un viteaz (2 d) îşi face chipul din fier (13 p), pleacă (14). Împreună cu frate-său (5 e), de care se desparte, merge pe potică (9 l) şi ajunge la casele zmeilor (10 d); se metamorfozează în porumbel (16 d), apoi în muscă (16 d'), se luptă cu zmeii (14 l), fiind ajutat de corb (5 w); eliberează astrele (14 m).

La reîntoarcere se întîlneşte cu fratele (14 p), călăresc pe cai (5 a); Zmeoaica (19 c), urmărindu-i, se preface în păr, flori, fîntînă (16 i, i', i''), o omoară (20 l); un diavol (19 m) îi fură paloşul (8 f); metamorfozat în buzdugan (16 d) şi-l recapătă (16 d') şi se căsătoreşte cu fata de împărat (20 b).



Narograma 14 bis

40. Nararea în palier

Unele structuri fabuloase mai complexe urmează o evoluție ascendentă sub forma unor scheme *în palier* sau *în trepte*, conform unui Model B 1.

Modelul B 1

40.1. Povestitorii înșiruie un număr mai mare de indici narativi la o tensiune cînd de lentă respirație, cînd de desfășurare alertă. În ambele cazuri, povestitorii fac impresia că, după o expunere a unor evenimente înnodate cap la cap, se opresc la unele cotituri ale discursului fabulos, spre a se aproviziona cu carburanți episodici, ca apoi să se îndrepte din nou către alte orizonturi narative.

Din schemele întocmite, se observă că evenimentele se desfășoară la mai *multe niveluri*. Pentru aceasta eroii „pleacă" și străbat locuri exotice, ținuturi stranii. Noțiuni ca cele de „opozant" și „încercări" se aglomerează, dublîndu-se sau triplîndu-se. Eroul săvîrșind *binefaceri*, este recompensat prin *donațiuni*.

Vom spune că modelul oferit se caracterizează tocmai prin asemenea elemente episodice. Căci puful sau solzul primit are o secvență epică respectivă, iar puii de animale dăruiți transformă subiectul într-un expozeu fundat tocmai pe asemenea secvențe.

Ca factor stilistic determinant apare *metamorfoza*, în alte limite decît cea despre care aminteam mai sus (modelul A). La toate acestea adăugînd alți indici narativi (ai unor confidenți, adjuvanți), ne dăm

seama că la mijloc avem de-a face cu rama unor povestiri complexe, a unor basme-aventură.

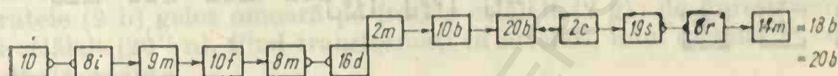
40.2. În *Cerbul de aur (40)* identificăm o expunere în palier *dublu*:

Văduv-văduvă (1 o) izgonesc copiii (frate-soră) (2 m); o primă infracţiune (8 i); în drum (9 m) spre pădure (10 f), fratelui i se interzice să bea apă din urmă de animal (8 m); bînd se transformă în cerb (16 d).

Cu această a doua infracţiune, subiectul se îndreaptă către un al doilea nivel:

Cei doi (2 m) — cerb, soră — ajung la curtea împăratului (10 b), căsătoria surorii (20 b) cu fiul acestuia (2 c); o ţigancă geloasă (19 s) o îneacă (8 r); salvată (14 m), infracţiunea e pedepsită (18 b), cei doi reluîndu-şi viaţa (20 b).

Schematic, profilul basmului ar arăta astfel:

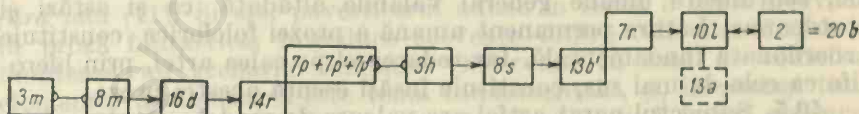


Narograma 15

40.3. Asemenea expunere lineară, cap la cap, întîlnim în multe basme (cele mai multe), dar la *nivel triplu*, de exemplu în *Vaca neagră* (72):

O fată (3 m) nepovestind basm (8 m), mamă-sa transformată în vacă (16 d); trimisă s-o pască (14 r) şi pusă să toarcă caiere multe (7 p + p′ + p″), fata babei (3 h) vede şi cere să taie vaca (8 s), primeşte corn de aur (13 b′); supusă la alte încercări (7 r), le rezolvă cu cornul fermecat (13 b″). La horă (10 l) joacă lîngă fiul de împărat (2 a); se căsătoreşte (20 b), fiind recunoscută după condur (13 a).

Narograma de mai jos are profil asemănător cu cealaltă, doar că acţiunea se desfăşoară la *nivel triplu*, marcat de cele trei nuclee, cu profil de infracţiune: 8 m, 3 h sau de obiect miraculos, care are drept efect ridicarea povestirii în alte zone (13 b′).

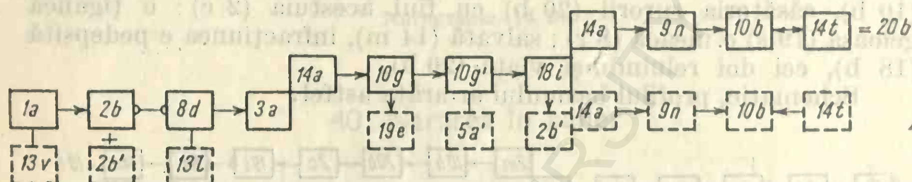


Narograma 16

40.4. O evoluţie de acest fel, însă mai complexă, prezintă şi *Omul de piatră (10)*. Subiectul se desfăşoară tot în palier la nivel

triplu, însă de dublu plan, adică avem o acţiune principală, dublată de alta secundară. Aceasta în final ia locul celei dintîi.

Împărăteasa fără copii (1 a) naşte cu ajutorul unor buruieni (13 v) copil năzdrăvan (2 b); odată cu ea naşte şi bucătăreasa (2 b'); are loc infracţiunea (8 d); cu ochian (13 l) vede zînă (3 a); pleacă (14 a) s-o găsească; ajunge la Muma Crivăţului (10 g), cu fiu opozant (19 e); apoi la Muma Vîntului de primăvară (10 g'), al cărei fiu adjuvant (5 a'), sub luare de jurămînt (18 i), îi spune unde e zîna; pleacă (14 a), trece gîrla (9 n), ajunge (10 b), răpeşte fata (14 t), se căsătoresc (20 b).



Narograma 17

Basmul s-ar fi putut termina aici. Dar povestitorul vrea să demonstreze aspectul tematic al dragostei între fraţi, o dragoste de natură demofilică (poate la modul ironic) între fiul de împărat şi fiul bucătăresei. Dealtminteri, povestirea a fost de aşa manieră ţesută ca să dea naştere la asemenea demonstraţie. Faptul că cel din urmă, fiul bucătăresei, aude blestemul de a nu spune nimic din sfaturile date de cum să ajungă şi ce să facă, spre a răpi pe fata de împărat, deschide perspectiva unei acţiuni suplimentare. Fiind acuzat de către frate de lipsă de dragoste, reia acţiunea povestind cele auzite, ca în felul acesta să se transforme în „om de peatră". Dar numai bine celălalt aflînd adevărul, ca să-l aducă la viaţă, îşi taie copilul, ca ungînd cu sînge, piatra devine om. (Am repetat acţiunea pe plan secundar.)

Prin artificiu fabulos, întîlnit numai în basme, sînt comunicate idei, sentimente umane general valabile altădată, ca şi astăzi şi întotdeauna. Latura permanent umană a prozei folclorice constituie o coordonată fundamentală. Iar redarea ei pe calea artei, prin hieroglife ca cele de mai sus, constituie însăşi esenţa acestei proze.

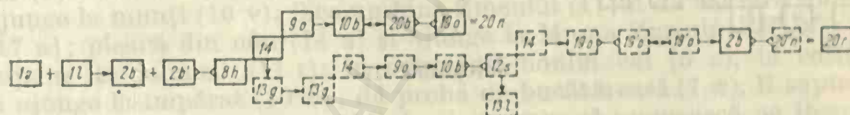
40.5. Subiectul narat astfel are valoare de model; căruia, reluat în regiuni diferite şi în alte perioade, i se adaugă nuanţe noi. Citām în acest sens motive ca: *Dafin şi Doamna Chiralina (75)*, *Luceafărul de ziuă şi Luceafărul de noapte (33)*, ca şi *Cei trei fraţi dornici (37)*. Tema rămîne aceeaşi – dragostea dintre cei doi fraţi este

transpusă în proza folclorică în aceeași manieră narativă, cu variațiile de rigoare.

Ne oprim spre a analiza basmul *33*, căruia povestitorul îi imprimă puternică culoare legendară etiologică: explicarea genezei celor două astre.

Aceleași, împărăteasă (1 a) și bucătăreasă (1 l), nasc copii năzdrăvani (2 b, b'); se comite o aceeași infracțiune, de altă natură doar (8 h). Fiul de împărat pleacă (14), dîndu-i semn fatidic (13 g), care se adeverește (13 g'). Fratele omolog (20') pleacă și el (14'). Trece prin sate și orașe (9 o) și ajunge la o bătrînă (5 i) care-i spune că fratele s-a căsătorit cu fiica de împărat (20 b). Ajuns la curtea împărătească (10 b), fiind omolog, este luat drept soțul (12 s), despre care află că fusese omorît (20 n); dovedește contrarul cu ajutorul sabiei miraculoase (13 l); pleacă (14), ajunge la Muma Pădurii (19 o), pe care o forțează să-l dea afară, fiind înghițit (19' o). Dar fratele (2 b) gelos omoară pe fratele celălalt (2 g); de durere moare și celălalt (20'' n), fiind transformați în luceferi, unul de ziuă — celălalt de noapte.

Cu toate că subiectul are ceva din proza criminalistică, modalitatea de povestire se bazează pe aceeași tehnică. Schema aduce cu cea de mai sus.



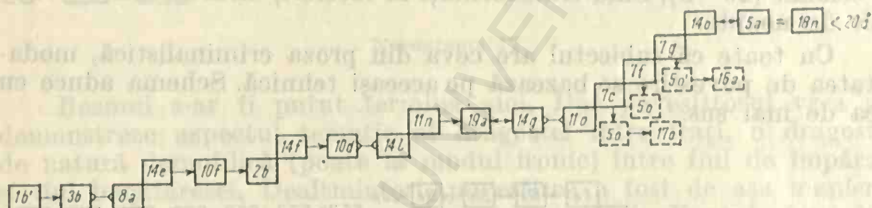
Narograma 18

Și în exemplul de față, acțiunea complimentară devine, în final, fundamentală. Dealtfel prin cea din urmă aflăm despre episoadele ultime ale celei dintîi, povestirea făcîndu-se la modul indirect.

40.6. O tehnică narativă complexă prezintă și basmul *Voinicul fără tată* (11). Și aici povestitorul aduce în scenă o lume frecventă în proză fantastică, introduce secvențe dintre cele mai disparate, montează un scenariu complex. Observăm că ceea ce constituie elementul armonizator este tema fundamentală, și, în același timp, și elementul novator. Căci povestitorul subliniind laturi noi acesteia, uneori dezvoltînd teme și chiar și secvențe complimentare, realizează o povestire nouă, de amploare. Ea urmează, în încrengăturile episodice, *modelul B 3*. Ținem să arătăm că povestirea se desfășoară doar pe 14 pagini. Dar cîte incidente și cîte planuri epice,

cîte infracţiuni (conflicte) şi cîtă diversă şi ingenioasă soluţionare a tuturor acestora!

Împărat şi împărăteasă cu fiică (1 b') o alungă pe aceasta (3 b), deoarece e însărcinată (8 a) doar din privire. Pleacă pe corabie (14 e) şi ajunge într-o pădure (10 f), unde născu un băiat năzdrăvan (2 b). Acesta pleacă la vînătoare (14 f) şi ajunge la palatul Zmeilor (10 d); se luptă cu ei (14 l), dar unul şiret (11 n) intră slugă (19 a). Se iubeşte cu mama voinicului (14 g). Prefăcută bolnavă (11 o), îl supune la încercări (7 c, f, g): ajungînd la măr, îl curăţă şi-i dă 3 merişoare; o zînă i le schimbă de fiecare dată (5 o, o', o'',) dîndu-i obiecte miraculoase: săpun, pieptene, perie (16 a). Zmeul omorînd pe erou (14 o), calul (5 a) îi ia bucăţele din corp, pe care zîna le lipeşte cu ceea ce ea îi oprise. În final, eroul pedepseşte pe zmeu (18 n), care o chinuia pe mamă (20 d).



Narograma 19

Aspectul ultim vrea să arate dragostea fiului faţă de mamă (lăsînd să subînţelegem că ea a acceptat cu greu dragostea zmeului şi intenţiile acestuia de a distruge pe celălalt), ceea ce nu se întîmplă în alte subiecte, cînd mama este pedepsită tocmai fiindcă dovedise ură faţă de fiu.

41. Nararea în trepte

Modelul B 2

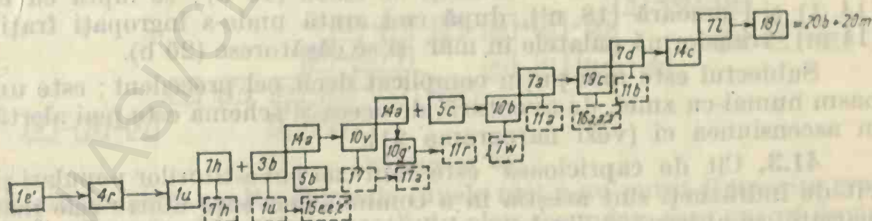
Spre deosebire de nararea în *palier largo*, de respiraţie epică pe planuri multiple nararea *în trepte* devine alertă, de respiraţie scurtă. Acţiunea se îndreaptă spre culmi din ce în ce mai înalte, iar povesti-

torul dă impresia că în acest zor, mînat din urmă de tot ce întreprind eroii, cu lumea lor, obosește de mulțimea celor debitate. Ca să poată duce la bun sfîrșit povestirea, el se oprește, din cînd în cînd, la capătul anumitor trepte, la un soi de *stații-pilot* spre a se aproviziona cu noi episoade. Adunîndu-și forța imaginativă și dotat cu alți indici narativi, povestitorul se îndreaptă către culmi epice superioare.

Expunerea în genul acesta face impresia unei povestiri *à tiroirs*, povestitorul, și în cazul de față, neinventînd episoade, ci găsindu-le în sertarele tradiției milenare. Cel ce spune trebuie să manifeste un același comportament : de selectare a celor mai utile secvențe glisante, de asamblare și combinare a lor într-un întreg coerent. Secretul artei povestitului constă într-o dublă funcționalitate : secvențele, pe de o parte, trebuie de așa fel asamblate ca întregul să apară logic și armonios ; așadar, părțile să adere perfect la întregul tematic. Pe de altă parte, organismul nou creat să se subordoneze modelului formal, statornicit de tradiția seculară, răspunzînd astfel unui gust colectiv.

41.1. Un bun exemplu de narare în trepte îl formează basmul *Ileana Sînziana (2)*.

Împărat cu trei fete (1 e′) dorește (trebuie) să trimită împăratului vecin fecior (4 r) ; fetele mari (1 u), supuse la încercări (7 h) demobilizează (7′h) ; fata mică (3 b) dovedește bărbăție în fața tatălui (1) travestit (15 e, e′, e″) Pleacă (14), cu cal năzdrăvan (5 b), ajunge la munți (10 v); face un bine Zmeului (17) și dă cal fără splină (17 a) ; pleacă din nou (14 a) și ajunge la Muma Zmeului (10 g′) ; o supune la momeli (11 r); în compania noului cal (5 c), ia cosița și ajunge la împărat (10 b) ; dă probă de bucătăreasă (7 w). E supusă la încercare (7 a) ; îi dă corăbii, bani, cu care să momească pe Ileana (11 a) ; Zmeoaica prinde de veste (19 c), aruncă obiecte miraculoase (16 a, a′, a″) altă încercare (7 d), îi oferă din nou momeli (11 b), ia herghelia (14 c) ; altă încercare (7 1) urmată de blestem (18 j) ; sfîrșit = împăratul în baia de lapte fierbinte (20 m), iar eroul se căsătorește (20 b). Grafic, schema ar fi următoarea :



Narograma 20

Ileana Cosînzeana este eroina cea mai cunoscută și iubită de români. Natura-i plină de originalitate rezultă din acțiunile întreprinse de aceasta și deci din profilul ei caracterologic. Mai rezultă și din natura compozițională a basmului. Din cele schematizate mai sus s-a putut cu ușurință reține că intriga e complexă și, în același timp, foarte subtilă. Este bazată nu pe infracțiuni și nici pe metamorfoză, deși nici acestea nu lipsesc. Este un basm fundat pe *încercări*, combinate cu *probe* și *momeli*.

Șirul celor dintîi e bogat (7 h, h'; apoi 7 a, d, 1) ca în nici unul din basmele românilor, ceea ce conferă personajului predominanță, o așezare majoră în centrul acțiunii. Ca să izbîndească, acesta este în dependență de adjuvanți: cei doi cai, de calibru diferit.

Asemenea secvențe conferă eroului voinicie, vitejie deosebită, proprie acestui subiect. Dar, în același timp, eroul trebuia să demonstreze agerime, subtilitate în ceea ce întreprinde. De aceea povestitorul produce un plan dublu narativ, indicat de probe și momeli. În permanență trebuie să probeze masculinitate față de toate cursele întinse. Îndrăgostit de cea pe care o răpise pentru împărat, vrînd să se căsătorească cu ea, povestitorul introduce episodul cu furtul vasului de botez, aducînd un deznodămînt care surprinde: blestemul de a fi transformat din fată — băiat.

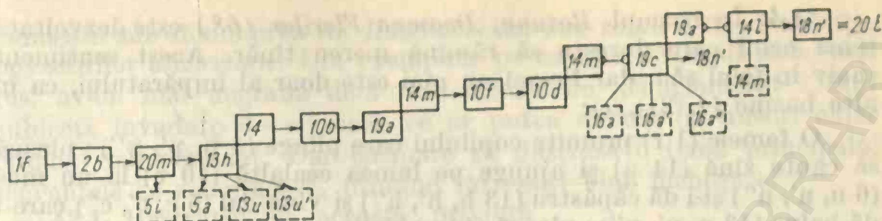
Totul s-a petrecut ca „în basm", încît încheierea, pînă la urmă, se încadrează spiritului fabulos al prozei folclorice.

41.2. O evoluție similară celei de mai sus prezintă și basmul *Făt-Frumos cu carîta de sticlă (16)*.

Locul împăratului bătrîn îl ia un sihastru (1 f) care găsește fiu într-o ladă pe apă (2 b). Murind (20 m), îi lasă frîu (13 h), un leu (5 i) îl îngroapă. Obține cal (5 a), haine (13 u), pietre nestemate (13 u); pleacă (14), ajunge la un împărat (10 b), căruia un zmeu îi furase fata (19 a); pleacă s-o caute (14 m); ajunge într-o poiană (10 f) la palatul Zmeoaicei (10 d); răpește fata (14 m), Zmeoaica îl urmărește (19 c), fata aruncă obiecte miraculoase (16 a, a', a''); aceasta fiind omorîtă (18 n), sînt urmăriți de zmeu (19 a); se luptă cu el (14 1) și-l omoară (18 n'), după ce-i arată unde-s îngropați frații (14 m); transformă palatele în măr și se căsătoresc (20 b).

Subiectul este mai puțin complicat decît cel precedent; este un basm numai cu zmei, de aventură, de aceea și schema este mai alertă în ascensiunea ei (vezi narograma 21).

41.3. Cît de capricioasă este fantazia povestitorilor populari și cît de îndrăzneți sînt aceștia în a combina secvențe dintre cele mai variate, se observă și din basmul *Busuioc și Musuioc (46)*. În acest subiect se topesc tipuri diferite (Aa Th. 303, 315), formate dintr-un

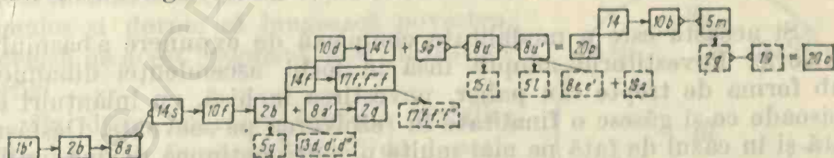


Narograma 21

apreciabil număr de motive și nuclee narative fabuloase. Unele dintre ele manifestă stridențe și o lipsă de logică conformă spiritului prozei fantastice (vezi mai jos 8 a' și 11 l). Totuși, datorită temei și ideilor, și într-o aceeași măsură intrigii, asperitățile sînt ușor trecute cu vederea de către ascultători. Natura basmului, care se reduce pînă la urmă la o mare putere de fantazare, biruie, cititorii sau ascultătorii fiind stăpîniți de ideea că în asemenea povestiri totul este posibil. Înrudit cu cel de mai sus, tema impune această expunere în sfera unui basm numai cu zmei:

Împărat cu fată (1 b'), rămîne însărcinată (8 a); fiind izgonită (14 s), ajunge în pădure (10 f), unde naște fiu năzdrăvan (2 b); botezat de Dumnezeu (5 g), îi dă arc, tolbă, săgeți (13 d, d', d''); mai rămîne însărcinată încă o dată (8 a') și naște fiu omolog (2 g). Fiul pleacă la vînătoare (14 f), ajută(17 f, f', f'') niște animale, care îi dau cîte un pui (17 f, f', f'') = animalele recunoscătoare. Ajunge la palatul Zmeilor (10 d), se luptă cu 11 zmei (14 l); găsi unul în butoi (19 a''); mama se iubește cu el (8 u), luînd înfățișare frumoasă (15 i); pun la cale să omoare pe fiu (8 u'); fratele omolog aude (5 l): vor să-l arunce în cuptor fierbinte (8 e, e', 19 a); pedepsește pe mamă (20 p); pleacă (14), ajunge la curtea împărătească (10 b); o pajură (5 m) îl înghite, e salvat de Musuioc (2 g), dar fratele perfid (19 g) îl omoară; se omoară și cel de-al doilea frate (20 o).

Schematizarea ne pune în față complexitatea expunerii și, în același timp, ingeniozitatea povestitorului în a rezolva logic multele puncte nevralgice ale acțiunii (vezi narograma nr. 22). Înșiruirea



Narograma 22

alertă, a foarte multe episoade (unele nici n-au putut fi înscrise grafic), aduce după sine intervenții de plan secundar, care uneori devin însuși planul principal (e încercuit cu linii punctate).

41.4. În basmul *Rozuna, Doamna Florilor (68)* este dezvoltată tema celui care dorește să rămînă mereu tînăr. Acest sentiment (naiv în felul său, dar firesc) nu mai este doar al împăratului, ca în alte basme (*1*, 21), ci:

O femeie (1 r) promite copilului care plînge (4 p, p′, p″) ; pleacă să caute zînă (14 a) și ajunge pe lumea cealaltă (10 e) la un moș (6 u, u′, u″) și-i dă căpăstru (13 h, h′, h″) și vine cal (5 c, c′, c″) care-i dă haine (13 u, u′, u″) ; pleacă (14 a) și ajunge la palatul zînei (10 a) ; travestit în haine de aramă, argint, aur (15 j, j′, j″) intră în palat (10 a′) și se căsătorește cu zîna (20 b).

Basmul ajunge la un punct culminant. Fiului i se interzice să intre în cameră (8 d) ; comite o a doua infracțiune : dă drumul zmeului din butoi (8 n), cu care intră în conflict (19 a″) și care are cățea și cal (5 b′), eroul fuge cu zîna din fața zmeului (19 b′) cu ajutorul calului (5 c, c′, c″) (narograma 23).

Narograma 23

Ca să încheie cu bine întreprinderea, povestitorul topește (prin colaj B) în subiect o acțiune suplimentară, a întrecerii dintre calul eroului și al opozantului.

42. Nararea în cerc

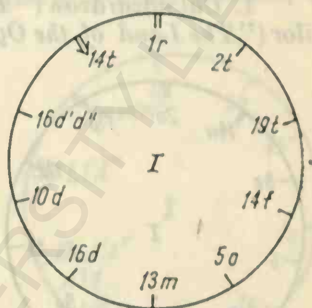
Modelul C

Și aceasta este o modalitate complexă de expunere a basmului folcloric. Povestitorul adoptă însă în locul ascendenței dinamice, sub forma de trepte sau palier, povestirea închisă, cu înlănțuiri de episoade ce-și găsesc o finalitate în rezolvarea pe secvențe. Desfășurată și în cazul de față pe mai multe planuri, acțiunea devine multilaterală, în funcție de numărul temelor suplimentare. Datorită intrigii, secvențele înscrise în cercuri concentrice capătă unitate.

Datorită anumitor structuri, asemenea basme fac impresia de povestiri „fără sfîrșit”. Ele s-ar încadra în ceea ce folcloristica

cunoaște sub denumirea de *Rundmärchen* sau *rounds*, după tradiția povestirilor americane. Din exemplele pe care le schematizăm mai jos, avem mai degrabă de-a face cu basme „conglomerat". Sînt subiecte invadate de episoade ce ar putea circula (și uneori chiar circulă) independent. Dar chemate să ilustreze o temă principală, secvențele se asamblează, formînd întreguri bine închegate.

42.1. Ilustrativ în această privință este basmul *Țugulea, fiul unchiașului și al babei (27)*.



Este vorba de bătrîni (1 r), cu un fecior olog (2 t) din pricina ursitoarelor (19 t); pleacă la vînătoare (14 f) și visează că ajunge împărat (14 v); o zînă (5 o) îi dă chimiraș (13 m), se metamorfozează în pasăre (16 d) și ajunge la casele Zmeoaicei (10 d); apoi în albină, în muscă (16 d', d'') își ia vinele (14 t).

Fragmentul narat constituie o secvență narativă independentă. Dezvoltă tema copilului olog — credință frecventă în tradiția folclorică. Ea închide o povestire cu sfîrșit definit (cercul I). Acest prim fragment e dus mai departe. Căpătîndu-și vinele, se luptă cu zmei (14 l), cu fetele Zmeoaicei (14 z, z', z'') și Zmeoaica pe care o omoară (19 c). Boierii îi doresc pieirea (4 s). E supus la încercări (7 a). Pleacă (14) și-și capătă tovarăși (5 u, u', u''). Supus la încercări (7 s, s', s''), le rezolvă cu ajutorul tovarășilor; încă o încercare (7 t). Ciștigînd (14 y) pe fata de împărat, acțiunea s-ar fi putut încheia aici (cercul II). Povestitorul, ingenios și dornic să lungească povestea, asociază de acest fragment motivul fraților perfizi.



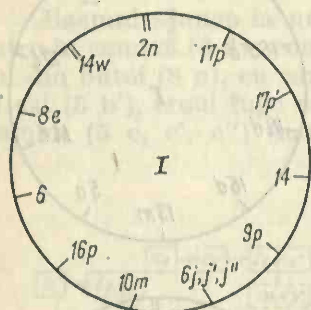
Pe drum bineface ființelor necăjite (17 e, e', e''); împăratul (1) îi dă de soție fata salvată (20 b), dar frații, geloși (19 g), îl omoară (19' g). Animalele binefăcătoare îl ajută (17 e, e', e'') și pedepsește pe frații perfizi (20 h) (cercul III).



Basmul are caracter de conglomerat, topind în subiectu-i nu mai puțin de 3 tipuri înscrise în indicele de motive Aarne-Thompson și nu mai puțin de 30 de secvențe, cu indici narativi (unii repetitivi). Nivelurile fabulative sînt și ele dintre cele mai variate; opera poate fi privită cu un roman folcloric dens, cu o artă a expunerii particulare.

Spuneam că basmul întrunește tipuri aflate în indicele de motive Aa Th., și anume:

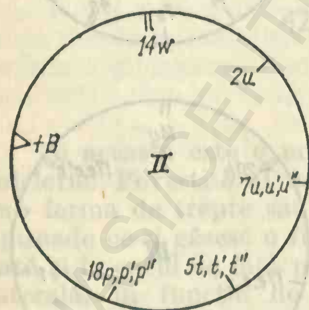
1. *Cal năzdrăvan* ("*The Speaking Horsehead*", 533); 2. *În țara zmeilor* ("*The Land of the Ogres*", 302 A); 3. *Tovarășii monstruoși* ("*The Extraordinary Compagnions*", 513); 4. *Adjuvanți—Animale* ("*Animals as Helpers*", 530); 5. *Impostorul* ("*The Impostor*", 665).



42.2. O expunere asemănătoare, de plan dublu, în cercuri, prezintă și basmul *Vizor, craiul șerpilor (55)*. Acesta atrage atenția prin partea a doua, în care unele elemente narative moderne sînt inculcate în puternica tradiție a prozei folclorice. Chiar și în prima parte se face simțită tendința povestitorului de a integra fabulei fantastice elemente ale lumii lui înconjurătoare. Astfel:

Un păcurar (2 n) ajută șarpelui ca să înghită cerb (17 p); drept recompensă —lădiță (17 p'). Pleacă (14) spre „țara" șerpilor (9 p); pe drum întîlnește confidenți (6 j, j', j"), arătîndu-le casa lui Vizor (văgăună sub pămînt (10 m). Capătă lădița în care era șerpoaie > zînă (16 p); o moașă (6 e) îi aruncă pielea pe foc (8 e) și pierde calitatea de zînă = nevastă (14 w) (cercul I).

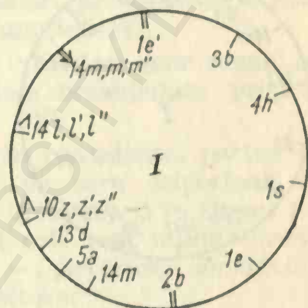
Această primă parte reproduce, prin alte imagini, basmele de tipul logodnicei — pasăre (vezi *supra*, § 8.1). Și cea de-a doua parte nu este străină de lumea basmului, doar că elementele narative sînt dintr-o zonă cu totul realistă.



Domnii (2 u), în fond avînd funcția împăratului, supun pe soț la încercări (7 u, u', u"); socrul cu zmeii îi vin în ajutor (5 t, t', t"); drept recompensă—bătaie (18 p, p', p"). În partea finală, povestitorul, transpunînd basmul într-o zonă bizară, a lumii de dincolo, se lasă influențat de viziuni religioase medievale. Povestirea evoluează către legenda parabolică (B) (cercul II).

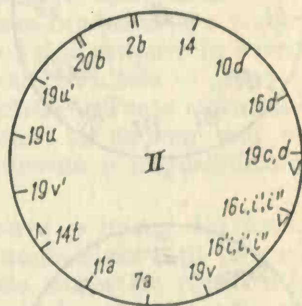
Ca tehnică a narării, basmul de mai sus nu aduce nimic nou, decît că ilustrează cum o materie nouă este subordonată modelului (în cercuri), povestitorul conferindu-i aură fantastică. Se mai remarcă cum și în acest caz avem de-a face cu segmente anexe, invenții ale colportorilor ca reflexe ale epocii și unui mediu anumit (în cazul de față religios).

42.3. Două basme ca *Aripă Frumoasă* (60) și *Pipăruș Florea și Florea înflorit* (64) demonstrează că, printr-o aceeași tehnică, a unor segmente închise, importante sînt în configurarea unor subiecte noi tema și ideea. Acestea sînt cele două elemente fundamentale care duc la profiluri structurale inedite. În cel dintîi, povestitorul dezvoltă tema astrelor furate de zmei.



Împărat cu trei fete (1 e'), dintre care cea mică, frumoasă (3 b), o promite celui care va salva Soarele și Luna furate (4 h). O babă are trei fii (1 s), cere cămăși (11 e), ca în felul acesta să-i prindă. Cel mic (2 b) pleacă să salveze astrele (14 m), alegîndu-și cal (5 a) și săbii (13 d); ajunge la pod de aramă (10 z), se luptă cu zmeii (14 l) > 14 m (stelele); la pod de argint (10 z') 14 l' > 14 m' (luna); la pod de aur (10 z'') > 14 l'' > 14 m'' (Soarele). Urma să se căsătorească (20 b) (cercul I).

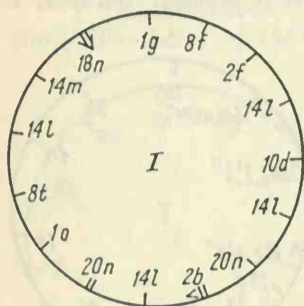
Dar este introdus un nou aspect tematic: „de căsătorie avem vreme". Dornici de aventură, cel mic (2 b) pleacă în lume (14). Ajunge la curțile unor zmei (10 d), se preface în muscă (16 d), întîlnește zmeoaică (19 c, d) și pe nurorile ei, care se metamorfozează (16 i, i', i''), pe care însă le omoară (16', i, i', i''); dau peste un bătrîn adversar cu puteri ascunse (19 v); îl pune la încercări (7 a); cu momeli (11 a), o răpește (14 t), află unde-i sînt puterile bătrînului (19 v'). Dă peste un erou adversar (19 u) cu care se luptă (19 u'). Acum se însoară (10 b) (cercul II).

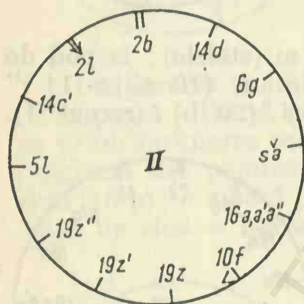


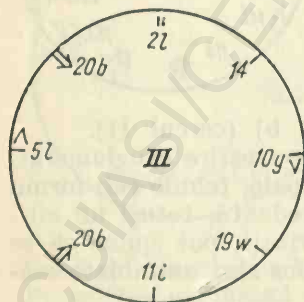
Și în cel de-al doilea basm *(64)* avem o povestire conglomerat, desfășurată în limitele a trei fragmente principale, tehnic sub forma a trei cercuri. Acțiunea urmează pe cea precedentă, totuși un cititor sau un grup de ascultători, mai puțin avizați, pot spune că se găsesc în fața unui subiect nou, atît de ingenios sînt asamblate secvențele narative.

13 – c. 466

Colportorii nu au în vedere decît pe văduvă (1 g) cu doi fii și o fată. Fata e răpită de zmei (8 f), fratele mare (2 f) pleacă (14 l) și ajunge la casele zmeului (10 d); se luptă cu aceasta (14 l) și i se taie capul (20 n); pleacă și fratele cel mic (2 b) > fiind omorît 20 n. Mama (1 o) înghite (14) bob de piper și naște un fecior (8 t); pleacă și el (14 l), se luptă cu zmeul, pe care-l omoară după ce învie frații (14 m). Drept recompensă, ei îl legară de copac (18 r). (Repetiția sub forma de trei e respectată și în cazul eroilor) (cercul I). În cel de-al doilea fragment, Pipăruș (2 b) pleacă (14 d); întîlnește un bătrîn (6 g), care îi dă cal năzdrăvan (5 a) și lucruri miraculoase (16 a, a′, a″); ajunge în pădure (10 f) > 19 z, 19 z′ (șoareci) 19″ (flori) > întîlnește pe Floarea Înfloritul (5 l). Se iau la întrecere (14 c′), devin frați (2 l) (cercul II). Cei doi frați (2 l) pleacă (14), ajung la Ileana Cosînzeana (10 y), tatăl opozant (ca zmeul 19 w) prin momeli (11 b) cedează, și Pipăruș se căsătorește (20 b), iar Florea Înfloritul cu sora sa (20 b).







Din cîte se observă, motivele (cu unele secvențe mai mari), indicii și nucleele narative, înscrise în cele trei cercuri sînt cunoscute ca frecvente în proza fantastică folclorică. Basmul analizat mai sus este nou totuși, desigur prin temă și idei (ca și în alte cazuri), dar și prin tehnică, ultimul cu o sferă mai mică. Mai este nou prin limbaj, prin înnoirea clișeelor.

43. Parte și întreg

Decupajul în segmente pînă la părți infinitezimale (atomi narativi) și supunerea acestora unor minuțioase analize, descriptivă și funcțională, ni s-au părut cea mai firească modalitate spre a pune în lumină valoarea basmului fantastic.

Operația, în mare, a fost folosită de folcloriști ca Antti Aarne și Stith Thompson la alcătuirea indicilor de motive. Dar scopul acestora a fost cu totul altul decît al nostru.

43.1. Aplicată la un număr mai mic de basme și mergînd mai în profunzime, asemenea modalitate ne-a dus la unele observații utile în studiul basmului, și anume:

— elementele constitutive ale acestei proze folclorice se pot cu ușurință izola și analiza ca atare;

— înlănțuirea celor mai dispersate panouri prefabricate se realizează în virtutea corelației de natură funcțională;

— interrelația părților se stabilește în virtutea unor reguli ce duc la subordonarea lor într-un întreg de-o organicitate proprie oricărei opere de artă.

Din cîte s-a putut reține, din capitolele precedente, partea se supune întregului în virtutea unor *modele*, pe care colportorii le intuiesc bine, printr-o îndelungată tradiție. Acestora li se supun nu numai povestitorii, ci și ascultătorii. Căci cele mai multe basme fiind auzite — și deci cunoscute mai de toți —, povestirea lor devine tipicală, formînd o agreabilă și ușoară delectare.

Mai reținem ca fapt, și acesta evident, că mulțimea evenimentelor — în modele mai complexe, ca $B_{1.2.}C$ — se polarizează în jurul unui *ax sintagmatic*, un fir tematic dominant, organizator de particule narative și semnificații. Acestea toate formează un *sistem* de elemente corelative, în care orice nucleu narativ corespunde unor rosturi. În felul acesta remarcăm că basmul nu se fundează pe o cooperație pur formală. Semnalăm și în altă parte că sînt grupuri de evenimente, cum ar fi „binefacerile", cărora le corespund altele — „recompensele", „donațiunile", corelate cu „încercările". Toate formează sistemul menționat mai sus. A încerca să izolezi un element sau un grup de agenți narativi de întreg, aceasta devine o imposibilitate, căci atunci s-ar pulveriza întregul însuși.

Din sfera unor asemenea idei despre parte și întreg din proza folclorică fantastică trebuie să nu ignorăm unele observații pe care ni le oferă însuși subiectul, așadar elementele sintactice constituite într-un organism coerent, ca atare. Elementele constituente ale acestuia nu sînt egale între ele și nu toate se leagă în chip direct. Există un mod al povestitorului de a anticipa unele evenimente, în basmul folcloric fiind destule elemente narative intenționale. Ele își găsesc o rațiune într-un alt plan epic. De aceea o parte inaderentă întregului pentru un moment devine un factor dinamic, în introducerea narațiunii la un alt nivel. În această privință devin concludente basmele narate după tehnica „treptelor" sau a „palierului".

Se poate vorbi de un sistem narativ global, avînd în vedere sensurile semnificative ale unor unități sau simpli agenți narativi. Sînt situații cînd un opozant, ca zmeul, de exemplu, are funcție într-un basm de adjuvant, după cum într-un altul rostul acestuia este preluat de o ființă sau de un element cosmic, ca soarele. Aceasta rezultă din aceea că fiecare basm (subiect) dezvoltă o temă fundamentală, după cum fiecare segment (parte) narativ are, de asemenea, o temă secundară, idei și semnificații proprii. În raport cu întregul, fiecare segment capătă sensuri și funcții specifice în limitele structurilor respective.

43.2. Vorbeam mai sus de funcții în cadrul unor structuri narative bine definite ca atare. Luăm această noțiune în înțelesul acordat de formaliștii ruși, adică de „acțiune a unui personaj definită din punctul de vedere al semnificației sale pentru desfășurarea intrigii". Pentru Propp ele sînt constante.

Iar ca o concluzie la cele semnalate, putem spune că basmul în „palier" sau „în trepte" este un model structural complex, fiindcă are caracter de „operă deschisă" (vezi și § 40,41). Un ultim incident numai în aparență este „ultim". Acesta cere un altul, acest altul fiind inclus în însăși structura și înțelesul celui precedent. Substituentul are uneori sensul celui consumat, dar de cele mai multe ori acesta evoluează în forme noi, cu noi rosturi.

43.3. Supunerea multor basme la o analiză formală a dus, în final, la constituirea unor grupe, chiar a unor clase de asemenea natură. Cu tot modelul căruia se subordonează și pe care povestitorul îl are virtual în minte cînd narează, subiectele diferă. O identitate cu acesta nu poate fi concepută ; aceasta ar duce la anularea însuși a modelului. Varianta este analoagă doar tipului, dar ea are asemănări și deosebiri fără de care aceasta nici n-ar putea exista (cf. *supra*, § 18. 4.). Pe cît posibil, colportorul trebuie să scoată particularitățile complimentare modelului. Aceasta s-a putut vedea la basmele povestite după tehnica cercurilor sau a ascendenței în palier și trepte.

Realizează povestitorul asemenea structuri conștient ? Ar însemna să-i supraapreciem rolul. Oricum, el posedă niște intuiții verificate printr-o practică îndelungată a sa și a celor de la care a învățat. Și după aceea sînt prea multe segmente tipice care, odată introduse, nararea lor devine automată, în limite știute.

ANEXE

A. SCHIȚĂ LA O ISTORIE A CERCETĂRII BASMULUI FOLCLORIC

O ochire retrospectivă asupra curentelor de idei care au stăpînit folcloristica în conceperea basmului ni se pare utilă din două puncte de vedere : a) introduce pe cititor într-un vast cîmp de investigații, familiarizîndu-l cu o sumă de probleme necesare înțelegerii acestei categorii a prozei populare ; b) în același timp ne justifică legitimitatea unor noi puncte de vedere, către care am năzuit în studiul de față.

Am mai dori să prevenim pe cititori că multele curente de idei ce s-au făcut simțite în domeniul basmului n-au fost de cele mai multe ori manifestări speciale, cercetări declanșate de materia folclorică în sine. Numeroasele opinii emise și colportate în jurul basmului fac parte din curente de gîndire proprii secolului al XIX-lea. Ele privesc domeniul lingvisticii, al istoriei și al filozofiei, iar materialul folcloric a fost sensibil la astfel de incursiuni, oferind un bun prilej pentru ilustrarea punctelor de vedere mitologice, antropologice, psihologice etc. Uneori basmul a fost el însuși factor declanșator al unor poziții ideologice proprii și altor sectoare de gîndire. Astfel studiile despre proza folclorică au fost multilaterale, ca unele ce veneau din sectoare cu totul îndepărtate de materie.

1. Basmul ca mitologie

1.1. Cu toate că basmul are o lungă preistorie, fiind cunoscut încă din antichitate, ca gen literar folcloric luat în accepția conferită de literatura de specialitate (ca și de un public cititor mai larg), acesta nu există decît de la publicarea colecției de către frații Grimm (1812). Colecția reprezintă basmul folcloric cu circulație orală, cules din gura maselor (fie povestit, uneori chiar de intelectuali), care are

anumită structură și largă difuziune, aceleași motive fiind întîlnite în diferite părți ale globului.

Reamintim că cei doi frați au avut ingenioasa idee de a lansa o circulară, prima de acest gen (în 1815), adresată preoților și învățătorilor sătești, de a culege legende, tradiții, mituri și basme (cu alte cuvinte folclor literar) [1]. Prin aceste materiale, ei voiau să reconstituie imaginea poeziei vremurilor eroice de altădată, a începuturilor străbune. Ideea se încadra noului curent literar care avea să se contureze bine cu anii următori : romantismul. Întreaga acțiune a acestora se înscrie, așadar, în deziderateIe noilor idealuri literare.

Înregistrarea s-a făcut în condițiile posibile în acea epocă. Ceea ce se cuvine subliniat este că basmul cules de frații Grimm s-a impus ca operă literară creată de omul simplu trăit la țară, fie el uneori și mic intelectual. Fiind lingviști, cei doi frați Grimm au socotit potrivit ca, acolo unde lor li se părea că spiritul vechi s-a tocit de vreme, să intervină și să atenueze asperitatea, redînd poveștii spiritul ei străvechi. Munca de „îndreptare" era săvîrșită sub imperativul a două idei : a) materialele folclorice, fiind pline de naivitate și naturalețe, sînt frumoase ; b) ele sînt vechi, fiind ecouri dintr-o îndepărtată poezie, aflată pe punctul de a dispărea. De aici decurge și zelul tuturor din această epocă de a le „îndrepta" (idee simțită pînă aproape de zilele noastre). Din această stare s-a născut și dorința atîtora de a aduna cît mai este timp, de a „salva" deci o literatură a străbunilor.

Pentru întreaga această atmosferă în favoarea adunării basmului folcloric și pentru atitudinea celor dintîi colecționari ai prozei folclorice, ni se pare grăitoare o scrisoare a lui Jacob Grimm adresată poetului Arnim, coautorul celei dintîi colecții de poezii populare germane, *Des Knaben-Wunderhorn* (1806) : „De cînd ai fost tu aici, colecția noastră s-a îmbogățit foarte mult cu alte povestiri culese din gura poporului și cred că va fi o carte bogată și fermecătoare. Eu recunosc cu fiecare zi ce trece că aceste basme vechi se amestecă cu întreaga istorie a poeziei. [. . .] Că ție nu-ți apare justă prelucrarea lui Clemens mă bucură, și eu regret că el a cheltuit atîta spirit și hărnicie pentru aceasta ; poate să îndrepte și să înfrumusețeze cît îi place, totuși povestirea noastră simplă și fidel culeasă îl va face de rușine"[2].

Frații Grimm au adunat povestirea dorind s-o publice în forma ei simplă. Că de-a lungul multor ediții ce au tipărit s-au mai „ames-

---

[1] Circular. *Die Sammlung der Volkspoesie betreffend* (1815), *apud* Karl Kaiser, *Lesebuch zur Geschichte der deutschen Volkskunde*, Dresda, 1939, p. 28.

[2] Wilhelm Schoof, *Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen. Bearbeitung und Benutzung des Nachlasses der Brüder Grimm*, Hamburg, 1959, p. 35.

tecat", modificîndu-i stilul, aceasta e adevărat, însă totul se reduce la superficiale îndreptări stilistice și nu de structură proprie basmului folcloric. Studiile ulterioare au dovedit, prin analiză atentă, întreaga operație [3]. Lucrul ni se pare important, de aceea ei sînt și priviți ca inițiatorii adunării de basme și ai studierii lor. Înseși ideile lor estetice vor fi preluate ulterior și dezvoltate în sens modern.

Cît privește problema vechimii basmelor folclorice, punctul de vedere al fraților Grimm a stîrnit un mare interes în rîndul contemporanilor. Preluat și dezvoltat sub multiple aspecte, uneori în mod exagerat, acesta a fost depreciat și, pînă la urmă, acoperit de profunde îndoieli. Că basmul este o străveche manifestare a sufletului popoarelor nu mai încape îndoială. Dar că el s-a impus în viața culturii ca îndepărtate ecouri ale unor străvechi mituri („Wunderbare letzte Nachklänge uralter Mythen"), că ar fi „resturi" mitologice, aceasta a stîrnit îndoieli chiar din timpul vieții lor. Și, totuși, asemenea idei au fost neîncetat reluate și dezvoltate de frații Grimm în prefețe la diferitele ediții ale basmelor, în studiile și publicarea legendelor (1816) și a *Mitologiei germane* (1835).

Activitatea celor doi frați a fost deosebit de bogată în această direcție, creînd o întreagă literatură de specialitate. Vorbind de o epocă de aur a popoarelor, cînd basmul și legenda stăpîneau mințile oamenilor, frații Grimm susțin că poveștile din epoca modernă nu sînt decît fragmente dintr-o astfel de viață altădată organică. Ele n-ar fi decît sfărîmături ca dintr-un diamant, împrăștiate pe pămîntul acoperit cu iarbă și flori. Căci în povești, ca și în mit, întreaga natură apare însuflețită ; soare, lună, stele sînt accesibile, fac cadouri sau se îmbracă în haine, în munți piticii umblă după metal, păsările, plantele, pietrele vorbesc, însuși sîngele strigă și vorbește. Această intimitate nevinovată a celor uriești sau minuscule are un nedescris farmec. Întreaga frumusețe este de aur și împodobită cu perle ; aici trăiesc înșiși oameni de aur, de unde și concluzia că poveștile provoacă întotdeauna o nesfîrșită bucurie [4].

Basmelor le-au urmat două volume de *Legende (Sagen)*. Prefațate de Jacob Grimm, și aceste creații folclorice aveau drept scop să ilustreze același spirit străbun. Cu acest prilej se face distincție între ceea ce era, în concepția fraților Grimm, legenda spre deosebire de poveste. În timp ce ultima este un fragment de veche poezie („ein

[3] Wilhelm Schoof, *op. cit.* ; de asemenea, Ernest Tonnelat, *Les contes de frères Grimm*, Paris, 1912 ; H. Hamann, *Die literarischen Vorlagen der Kinder und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm*, Berlin, 1906.

[4] Vezi Frații Grimm, în *Ewiges Deutschland. Ihr Werk im Grundriss*, ediție îngrijită de Will-Erich Peuckert, Kröner-Verlag, Leipzig, p. 97 și urm.

Stück alter Dichtung"), cealaltă cuprinde viață adevărată, istorică („Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer"). Distincția dintre cele două categorii continuă să fie făcută din această perspectivă : în timp ce povestea e mai colorată și corespunde unei concepții naive, copilărești despre lume, legenda este uscată, exprimînd nume, locuri, moravuri ale celor mai vechi timpuri ; una e „dulce ca laptele și mierea", cealaltă este rigidă („schon zu einer starkeren Speise dienen") ; copiii cred în adevărul poveștii, dar și poporul nu încetează să creadă în legendă. Cea de-a treia lucrare, *Deutsche Mytologis*, operă numai a lui Jacob, vine să rotunjească o concepție care în epoca romantică a avut un mare ecou.

Așa cum s-a observat la timp, teoria mitologică a fraților Grimm conține cîteva erori evidente. Mai întîi, ea nu are în vedere decît popoarele indo-europene, reducînd umanitatea doar la o singură familie. Apoi, cu toate că se apreciază basmul ca rezultat al capacității maselor de a poetiza și deci implică în această concepție însuși factorul imaginație, totuși în explicarea genezei mitologice frații Grimm fac complet abstracție de acest element. Argumentarea, deși atrăgătoare, rămîne rigidă. Rămînem mirați cum o minte atît de profundă și o inimă sensibilă au putut să pună atîta gravitate, atunci cînd se cer a fi interpretate niște secvențe narative pline de naivitate.

Jacob Grimm accentuează transmiterea mitică ereditară, dar și acomodarea acesteia la o formă proprie unor epoci și unor popoare. Căci, observînd că multe dintre ele se găsesc întocmai la mai multe popoare, fenomenul se explică tocmai prin modul de viață, prin tradiții și obiceiuri, prin mituri și legende, aceleași pretutindeni.

1.2. Printre cei dintîi adepți ai teoriei fraților Grimm numărăm pe frații Schott. Aceștia, într-un lung studiu introductiv la volumul de basme românești, popularizează ideea indo-europeană a genezei și a straturilor mitologice. Unele subiecte sînt comentate în felul următor : „Ființele și lucrurile despre care ni se povestește sînt imagini pline de enigmă, apariții și forme multiple ale naturii ; astfel eroul cu sabia și săgeata este zeul soare ca o văpaie și razele lui". Un asemenea mit al zeului solar este asociat pînă și de aventurile lui Păcală, care și el are păr de aur, iar aventurile lui au vechi trăsături divine [5].

1.2.1. În acest sens face „descoperiri mari" și At. M. Marienescu. Și acesta identifică în basmele românilor urme mitologice greco-latine. În cei *Doi feți-logofeți* el vede mitul Dioscurilor, pe Castor și Polux ; în *Fata din dafin* pe însăși zeița Daphne ; în *Arghir și Ileana*

[5] *Ibidem*, p. 65.

pe Apolon și Diana ș.a.m.d. El conclude: „poveștile sînt miturile religiunei păgîne. [...] În povești împărații sau feciorii de împărați sînt, de regulă, zei păgîni, degradați la oameni; apoi sînt fenomene naturale, fizice etc., personificate după sistema mitologică veche, sînt confirmarea religiei de 2—3 000 de ani". Comentariile în acest sens continuă, incursiunile asociative mitologizante făcînd concurență însăși prozei fantastice [6].

1.3. Concepția mitologică despre basm, incorporată într-o sumă de scheme ca cele de mai sus, a fost limitată la cîteva aspecte, cum ar fi: principiul luminii (soarele, aurora); la unele fenomene meteorologice, la metaforă și simbol etc. (Max Müller susține că mitologia ar fi o „boală a limbii", reducînd totul la un verbalism exagerat, la „simple locuțiuni lingvistice" [7]. O eroină ca Cenușăreasa n-ar fi decît o reprezentare a travestirii nocturne a aurorei (A. Kuhn). Porcul din basme n-ar fi altceva „decît o formă zoomorfică a brumei matinale, a furtunii sau a nopții"; împăratul este „cerul întins peste tot", fetele de împărat din basme ar fi „divinități crepusculare, aurora serii sau a dimineții", argatul „soarele", Ileana „aurora", cele trei zile ar înfățișa cele trei luni de iarnă cînd soarele nu strălucește, cei trei fii fazele crepusculului etc. (Léo Bachelin) [8]. Vorbind de o eroină, Charles Ploix înclină și el către astfel de analogii naturiste, scriind: „...în loc să fie zorile matinale, ea apare să personifice primăvara, adică zorile anului". Iar aceasta s-ar explica prin concepția despre lume și viață a primitivilor. Căci „...fenomenul nașterii zilei a fost asimilat de popoarele primitive fenomenului de renaștere a vegetației, care marca pentru ei începutul anului" [9]. Cu privire la *Frumoasa din pădurea adormită*, Hyacinthe Husson asimilează eroina cu lumina invadată de noapte sau iarnă. Iar aceasta s-ar explica prin faptul că „...imaginația raselor primitive stabilește cu voință o concordanță între alternanțele luminii și obscurității, între cele ale căldurii și frigului, ale puterii vegetative și a letargiei naturii". Alți mitografi (ca A. Lefèvre și F. Dillaye) susțin că în *Frumoasa din pădurea adormită* se află tinerețe, dragoste și fecundație, trei calități speciale primăverii... Lumina și tinerețea, triumfînd asupra iernii, declanșează dragostea. Fecunditatea nu poate lipsi din această unire" [10]. Basmul *Cenușăresei* a stîrnit nume-

---

[6] Atanasie M. Marienescu, *Doi feți-cotofeți . . .*, Pesta, 1872.

[7] Max Müller, *Essais sur la mythologie comparée, les traditions et les coutumes*, Paris, 1873.

[8] Léo Bachelin, *Sept contes roumaines*, traduites par Jules Brun avec une introduction générale et un commentaire folklorique par Léo Bachelin.

[9] Charles Ploix, *La nature des dieux. Études de mithologie greco-latine*, Paris, 1888.

[10] Hyacinthe Husson, *La chaine treditionelle. Contes et legendes au point de vue mythique*, Paris, 1874.

roase comentarii mitologizante. Geneza este raportată tot la fenomene sezoniere naturiste: „Mitul reprezentat sub forme diverse este somnul naturii în timpul iernii și redeșteptarea sa primăvara. Pentru a simboliza acest fenomen, strămoșilor arieni le plăcea să înfățișeze soarele sub trăsăturile unui tînăr erou, care, după mai multe aventuri, trebuia să confere unei prințese atributul simbolic, reprezentînd unirea soarelui de primăvară cu natura, mariaj fecund din care trebuia să se nască numeroase flori și fructe, copii". Însăși povestirea despre *Piele de măgar* n-ar fi decît „aurora verii" (crepusculul). În amurgul ei s-ar păstra „puterea luminoasă, esența chiar a spațiului, a soarelui, a lunii și a tuturor aștrilor". Partizanii explicației solare acordă atenție deosebită urmăririi eroinei de către tatăl incestuos. În cazul de față, eroina n-ar mai reprezenta aurora, ci noul an, sezonul care începe, altminteri n-ar fi de înțeles că tatăl nu este altceva decît timpul. „Acest tată denaturat, un nou Saturn, omoară și devoră copiii: anotimpurile și anii, după ce a încercat să se căsătorească pe rînd". Înseși rochiile somptuoase ale eroinei reprezintă atît cerul, cît și luna și soarele[11].

Din cele relatate rezultă că concepția mitologică privind proza fantastică a fost simțitor restrînsă doar la unele asocieri naturiste, zoomorfice etc. Pe de altă parte, dezbaterea din acest unghi de vedere a evoluat într-un sens cu totul fabulativ și rizibil.

1.4. Frații Grimm, trăind prin întreaga lor ființă tendințele înnoitoare ale secolului al XIX-lea, au dat la iveală o literatură populară iubită și prețuită de sfere largi, cercetători și cititori. Aceasta a constituit, dealtminteri, și trăsătura distinctivă a veacului. Ei au sesizat niște aspecte proprii basmului folcloric: caracterul lui legendar-mitologic. Și, cu toate că încercau să minimalizeze factorul imaginație („Niemals sind die Märchen blosses Farbenspiel gehaltloser Phantasie") spre a ilustra mai mult caracterul istoric, frații Grimm au afirmat în permanență valoarea poetică a prozei populare.

2. Teoria difuzionistă sau Între Orient și Occident

Frații Grimm au avut intuiții mai puțin profunde cînd au susținut monogeneza basmului, adică circumscrierea originii prozei folclorice la un singur spațiu: popoarele indo-europene.

---

[11] André Lefèvre, *Essais de critique générale, Religions et Mythologie comparée*, deuxième edition, Paris, 1878.

2.1. Ideea a adus după sine replica lui Andrew Lang, Th. Benfey, A. Tylor și alții. Ținînd seama de bogăția de fantasme din proza populară, de metamorfoze, travestiuri, de covoarele zburătoare și de alte semne de fachirism, cel dintîi — nu mai puțin exclusivist și el — susține ca singur loc de origine a basmelor Orientul Îndepărtat, India. Țară cu vechi tradiții culturale și cu o mitologie bogată, ea ar fi fost cea dintîi care a pus în circulație mulțimea de basme cu zmei și zîne, cu animale vorbitoare etc. Din India, acestea s-ar fi împrăștiat, prin scris, în China, în Tibet și în Turcia, iar de aici în Europa [12]. Nu mai puțin importante au fost și alte căi afară de carte, susține Benfey, de exemplu unele expediții ale lui Alexandru cel Mare.

2.2. Fundată astfel, concepția despre geneza orientală a basmului și-a găsit alți reprezentanți în R. Köhler, Emm. Cosquin și Gaston Paris. Activitatea celui dintîi se mărginește la identificări de surse și variante de o impresionantă erudiție [13]. Mai inventiv, dezvoltînd idei noi cu privire la geneză și la fenomenul circulației, este folcloristul francez. Acesta, în așa-numitele „mici monografii folclorice", încearcă să identifice rezervorul unic al temei și motivului în discuție, pe care-l descoperă de obicei în Orient. De aici basmele s-ar fi difuzat peste Indochina, Tibet, Asia etc. pînă în Europa. Ideea rezervorului unic a fost dublată de o alta: a produselor „fabricate în serie", distinse doar printr-o „etichetă" a lor. „Exportate" după o lungă călătorie și ajungînd în țările europene, ele „au fost adaptate la civilizația noastră occidentală, născîndu-se basmul într-un cu totul alt mediu".

2.3. Această ultimă idee ni se pare cea mai generoasă pentru acea epocă. Căci dacă concepția monogenetică, însoțită de un lung proces al evoluției, a mai fost susținută și de alții înaintea lui, Emm. Cosquin este cel care pune în lumină fenomenul recreării motivului într-o nouă societate, al acomodării lui la un alt tip de civilizație [14].

2.4. Și Gaston Paris, cunoscutul filolog francez, vorbește în aceeași manieră despre originea basmului și natura lui morală: „...Cît privește nenumăratele povești, aproape totdeauna plăcute, adesea grosolane, care au ca subiect femei vulgare și perfide, nu s-au născut spontan, în societatea evului mediu, ci ele purced din India. [...] Ceea ce este necesar spre a se înțelege inspirația unor asemenea povești se poate închipui că ele au fost compuse într-o țară unde

[12] Andrew Lang, *Mythe, culte et religion*, Paris, 1896; de asemenea Edward B. Tylor, La civilisation primitive, vol. I, Paris, 1876, p. 106, 161.

[13] Reinhold Köhler, *Aufsätze über Märchen und Volkslieder*, Berlin, 1893.

[14] Emmanuel Cosquin, *Études folkloriques*, 18, p. 59 și urm.; cf. același *Contes populaires de Lorraine*, vol. I, Paris, 1886, p. XII.

femeile, private de libertate, instrucţie şi demnitate personală, au avut totdeauna vicii, al căror tablou, prea exagerat, n-a putut să treacă în Europa decît printr-o caricatură excesivă"[15].

2.5. Cel care schimbă însă profund modul de a concepe geneza şi alte probleme ridicate de proza populară este Joseph Bédier[16]. Astfel, vrînd să demonstreze că literatura populară s-ar fi născut în evul mediu francez, acesta face ample incursiuni în antichitatea greco-romană, apoi întreprinde o analiză internă a poveştilor semnalate ca orientale, indiene, descoperind că numărul acestora e, totuşi, foarte mic. Nu mai multe de unsprezece. Nici grupul de elemente orientale (budiste) n-ar fi chiar atît de mare cum voiau să arate alţii. Căutînd să circumscrie sursele, Bédier constată că prea puţine povestiri orientale au fost traduse în latină, apoi în spaniolă şi franceză, încît însăşi colportarea lor prin carte este pusă sub semnul întrebării. Traducerile ar fi fost puţin cunoscute de autorii populari.

Ca o concluzie la asemenea incursiuni comparatiste, J. Bédier ajunge să formuleze conceptul poligenezei basmului folcloric, care putea să se nască în India, susţine el, dar şi în Lituania sau în oricare altă parte a lumii. Astfel că cei care susţin că basmele ar fi venit numai din India greşesc. Bédier socoate că problema este rău pusă, căci este imposibil de ştiut „unde şi cînd s-a născut fiecare din ele". Fiindcă oricare poveste se poate naşte oriunde şi în orice timp, este greu să se precizeze spaţiul şi cine a creat-o mai întîi, întrucît fiecare popor şi-a imaginat poveştile sale, bretonii ca şi germanii, slavii ca şi indienii.

Dezvoltînd unele idei afirmate de Gaston Paris cum că „...e necesar ca într-o poveste să se facă distincţie între elementele reale ce constituie povestea şi trăsăturile accesorii, recente, fortuite", Bédier încearcă să rezolve pe altă cale propagarea ei, legată de loc şi epocă. El observă că elementele care constituie povestea aparţin cu necesitate unei anumite civilizaţii şi deci unui anumit timp. Răsfrîngîndu-se în ele moravuri şi credinţe, poveştile trebuie privite ca valori etnice.

Trăsăturile accesorii ale diferitelor variante indică tocmai căile de propagare; ele sînt mărturii ale adaptărilor, nevoite să le sufere în trecerea lor dintr-o ţară în alta, de la un grup de oameni vecini la altul mai îndepărtat, acesta neacceptîndu-le fără să le modifice.

---

[15] Gaston Paris, *Les chants populaires du Piemont*, Paris, 1890.

[16] Joseph Bédier, *Les fabliaux, Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, 1925.

Astfel unele din povestirile de origine orientală, ajungînd în Franța au devenit „franceze" [17].

2.6. Om de concepție și de largă informație, și N. Iorga se alătură concepției orientale despre basmul folcloric. El scrie: „Orientul asiatic, între multe lucruri care vin de la dînsul, a trimis Europei, prin Bizanț, sinteza celor două lumi, pînă atunci rivale, și asemenea povestiri". Colportarea lor nu se făcea prin traduceri, deci prin scris, ci „...negustorii care debarcau pe coasta Traciei le aduceau împreună cu elemente de poezie epică în proză" [18].

N. Iorga concepe, așadar, proza populară în dependență de o anumită literatură, fie antică, fie medievală. Cu toate acestea, eruditul istoric susține că cel care are ultimul cuvîntul este povestitorul anonim: „...Comparații noi, expresii fericite, versuri sprintene, elemente de acțiune inedite s-au prins necontenit de vechea urzeală, făcînd din fiecare povestitor un adevărat creator". Cum se exprimă în altă parte, povestirea „izvorăște din acel spirit al poporului" ce știe să păstreze „frăgezimea și culoarea locală" [19].

Despre poveste, N. Iorga mai socoate că ea are „...cercul restrîns de idei în care trebuie să se învîrtească [...], e închegată într-un tipar neschimbat" [20], că povestea își are „tehnica ei de stil, metoda ei de expunere"; toate aceste idei îl fixează pe marele nostru istoric printre animatorii de frunte a unei folcloristici moderne.

3. Teoria antropologică

Cercetători englezi, în frunte cu F. B. Tylor și A. Lang, opun conceptului mitologic formulat de frații Grimm, ca și celui oriental, o înțelegere mai firească a basmului, care, dealtfel, își făcuse loc în chiar gîndirea unor orientaliști. Aceștia afirmă ideea poligenezei lui, adică motivul fabulos nu s-a născut numai într-un anumit loc și n-ar fi fost creat de un anumit popor. Dimpotrivă, toate popoarele au basmele lor, și încă, mai întîi, popoarele rămase pe o treaptă mai de jos, adică popoarele primitive. În viața lor de toate zilele, aceștia au o sumă de supraviețuiri de cultură dintr-un străvechi mod de viață, numite de antropologii englezi *survivals*. Acestea nu sînt „resturi", cum susținuseră la începutul secolului trecut frații

[17] Idem, *op. cit.*, p. 21.

[18] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, ediția a II-a, revăzută și larg întregită, București, vol. I, 1925, p. 67.

[19] *Ibidem*, p. 74.

[20] N. Iorga, *Poveștile*, în *Lupta*, 1890, nr. 1 209, 19 august.

Grimm pentru popoarele europene, ci deprinderi cîştigate într-o epocă primordială, magică. Basmele circulă în viaţa lor, aşa cum circulă înseşi superstiţiile, credinţele etc.

3.1. Într-o introducere la poveştile lui Perrault traduse în limba engleză, A. Lang scrie : „Ideile şi situaţiile poveştilor populare sînt în circulaţie peste tot, în imaginaţia oamenilor primitivi, în imaginaţia oamenilor dinaintea ştiinţei". Iar ca o completare a acestor gînduri, cercetătorul englez arată că îi este greu să determine „cum poveştile au fost răspîndite", şi ar fi fost transportate din loc în loc. Găsindu-le sorgintea în acte de imaginaţie, „acelaşi peste tot" în primele epoci, e de la sine înţeles că şi ele au apărut pretutindeni ; orice poveste a putut fi inventată şi reinventată, într-un număr infinit de forme, în timpuri şi în locuri diferite, datorită tocmai acestei capacităţi de imaginare [21].

Antropologismul folcloric n-a dat naştere la şcoli şi curente atît de variate, cum s-a întîmplat cu teoria mitologică a fraţilor Grimm; şi de asemenea, n-a ajuns la diversiuni teoretice atît de hazardate.

3.2. Teoria ritualistă afirmată de folcloristul francez P. Saintyves se înscrie totuşi ca o derivare interesantă a antropologismului englez. Acesta, în studiul *Les Contes de Perrault et les récits parallèles* (1923), aduce un bogat material prin care vrea să ilustreze „originile lor", în funcţie de unele „obiceiuri primitive şi liturgii populare".

Saintyves consideră că, cu prilejul unor manifestări populare, aveau loc anumite „rites et usages", cînd se cîntau versuri şi se spuneau povestiri : *Cenuşăreasa*, *Piele de măgar* şi „surorile" lor feerice n-ar fi fost eroine de basm. Iniţial ele ar fi avut rol, în vechile liturgii populare, de regine şi preotese. Iar povestirile sînt comentarii ale acestora.

Rămînînd în domeniul mitului, Saintyves îl transferă în zone umane, tot ce se povesteşte în basme fiind practici comune sufletului primar, unei mentalităţi ancestrale, păstrate sub forme de supravieţuiri, de obiceiuri şi practici în viaţa popoarelor de astăzi. Astfel interzicerea de „a toarce" din *Frumoasa din pădurea adormită* n-ar fi decît un obicei „entre Noël et les Rois" ; că practica se întîlneşte şi astăzi la unele popoare (Huţulii din Carpaţi) ; că străbunii noştri, ca şi noi astăzi, au un număr de poveşti care ar fi fost „longtemps des commentaires sacrés" ; că numai spiritul nostru este obişnuit „... să nu considerăm aceste povestiri decît ca poveşti pentru copii şi nu ca sfărîmături de credinţe dispărute".

---

[21] Andrew Lang. *Perrault's Popular Tales*, Oxford, 1856.

Incursiunile făcute de P. Saintyves prin prisma acestor idei devin pline de interes. Zonele etnografice către care se îndreaptă deseori autorul impun studiului multă veridicitate, deși, pe undeva, simțim că argumentația rămîne artificială.

În miezul altor povești, Saintyves așază drept criteriu explicativ *inițierea*, care ar fi avut un important rol în culturile străvechi. Practica consta în pregătirea individului în vederea unor rosturi magico-religioase, pe care el trebuia să le îndeplinească. Este cu neputință, susține Saintyves, ca astfel de practici să nu fi lăsat urme în poveștile noastre, ca comentariile ritualistice ce le însoțeau să fi dispărut cu totul. Ele însoțeau diferite probe și tentații, ca deghizări în animale, simulacre mortuare etc.

Pentru ilustrarea unor asemenea ipoteze, Saintyves se încumetă la ample incursiuni în basmele multor popoare, aducînd numeroase exemple. Sînt prețioase informațiile oferite privind vechile obiceiuri nupțiale, inițiatice etc. Totuși unele explicări date, ca cele despre zmeu, despre un erou ca *Degețel* care ar fi o supraviețuire din vremea canibalismului, că „cheia magică" dintr-un basm ca *Barbă Albastră* ar fi un obiect al zînelor, că *Motanul încălțat* ar fi din epoca cînd se credea că animalele vorbesc, — asemenea sensuri devin fortuite și supuse caducității [22].

3.3. Din asemenea interpretare a prozei fantastice derivă și conceptul despre basm ca *expresie a unei gîndiri arhaice*. Prin antropologii englezi, prin studiile lui Pierre Saintyves, Levy-Brühl, Charlotte Bühler ș.a. s-a impus opinia că basmul ar fi strîns legat de moravuri și o mentalitate primară.

Principial pusă, problema se susține, desigur nu în sensul unor exemplificări date, că un basm, ca, de exemplu, cel despre *Degețel*, ar fi „rest" dintr-o epocă a canibalismului. Asemenea argumentări ni se par artificiale. O lectură a multor basme din colecțiile publicate în secolul al XIX-lea ne duce la evidente apropieri de viață privind pe om din epocile primordiale, ca vînător sau culegător. În aceste vremuri existau bune relații între omul grotelor și ființele din juru-i. Din teamă ca și din nevoie, acesta și-a luat ca protector al tribului, drept *totem*, pe urs sau lup etc. Dar animalele nu pot fi privite ca zeități sau forme antropomorfice. Din cercetarea grotelor, făcută în epoca noastră, rezultă că omul se *substituia* animalului, îmbrăcîndu-i pielea, ca astfel să-l poată cu ușurință vîna.

De asemenea, omul din epoca de piatră, ca stăpîn al animalelor, era socotit „vrăjitorul" lor ; el s-ar fi aflat în posesiunea unor forțe magice, de supunere la ascultare a acestora. Prin ritmica unor părți

[22] P. Saintyves, *Les contes populaires de Perrault et les récits parallèles leurs origines, coutumes primitives et liturgies populaires*, Paris, 1923.

ale corpului, prin „joc" ori prin anumite formule sau obiecte, animalele ar fi fost supuse folosului omului (etnologii germani vorbesc de *Analogiezauber*). Din toate n-ar fi lipsit *travestiul*, despre care relatează atîtea povestiri fabuloase.

4. Rădăcini istorice

Frații Grimm, ca și T. Benfey sau P. Saintyves, dezbătînd locul de baștină al basmului și geneza lui, încercau să determine epoca cînd a putut să apară această creație populară, puneau deci în discuție însăși istoricitatea sa.

În prima jumătate a secolului nostru, această problemă a căpătat forme mai pozitive. S-a încercat, pe de o parte, să se dea la iveală documente sigure, prin care sînt atestate, în diferite locuri și epoci, basme; așadar, paleografii, arheologii au dat la iveală documente materiale de proză fabuloasă. Pe de altă parte, un apreciabil număr de cercetători au încercat să desprindă în basme straturi de viață antică, identificări de concepte străvechi.

4.1. Astfel egiptologul Maspero a arătat că într-o sumă de papirusuri se găsesc povești vechi de peste trei mii de ani. Acesta publică colecția *Povești populare ale vechiului Egipt* [23]. Însuși Herodot reproduce în ale sale scrieri motive fabuloase, ca cel al „hoțului de împărat", iar în vechea scriere a Indiei, *Panciatranta* (tradusă în medio-persană în secolul al VI-lea) se găsesc basme ca cele despre animalele recunoscătoare ș.a. Și la vechii greci sînt cunoscute legende fabuloase ca cea despre *Circe* sau *Polyphem*... din celebra scriere *Odiseea*. În însăși o operă ca *Edda* au fost identificate suficiente motive fabuloase. Friedrich v. der Leyen, care a studiat lucrarea din acest punct de vedere, citează motive ca: *Fecioara lebădă*, *Mărul care aduce tinerețe*, *Omorîrea balaurului*, *Întrecerea prin cimilituri*, *Moara fermecată*, *Oameni din copaci* [24].

Studierea acestora a arătat că ele circulau oral înainte de a fi integrate celebrei opere. Basmul oral fantastic și povestirile anecdotice sînt ilustrate și de o scriere din evul mediu italian: *Pentamerone*.

Existența istorică a multor basme a fost confirmată și de studii comparative ca ale lui Lazăr Șăineanu, Fr. von der Leyen, Albert Wesselski. Punerea în paralelă a multor motive de fabulă antică

---

[23] Maspero, *Les contes populaire de l'Egypte ancienne*, Paris, 1922.

[24] Vezi *Handwörterbuch des Märchens*, I-II, Berlin, 1930 — 1940 (sub redacția lui Lutz Mackensen).

cu versiunile moderne au arătat o permanentă prezență a structurilor fabuloase în viața sufletească a popoarelor.

4.2. Existența istorică a basmului a fost ilustrată, în această perioadă, de mulți folcloriști prin argumente de ordin paleontologic, mitologic etc. Astfel C.W.v. Sydow socoate că originea basmului poate fi împinsă pînă în epoca neoliticului. El identifică în legende ca cele despre argonauți, Perseu sau Bellerophon (cu circulație de un mileniu înaintea erei noastre) motive și elemente fabuloase. Străduindu-se să demonstreze vechile straturi din basmele egiptene, von Sydow arată unele corespondențe ale acestora cu basmele Asiei sau a Sud-estului european [25].

4.3. Și un alt folclorist nordic ca I. M. Bornberg, în monografia sa despre *Prințesa pe muntele de sticlă* (Aarne, 530), ajunge la concluzii similare. Basmul ar fi circulat atît la popoarele germanice, cît și la cele slave, în Europa de răsărit și de mijloc; și că deci ar fi o moștenire străveche indo-europeană. De asemenea Sven Liljebald arată că, un alt motiv — al *Logodnicului-animal* — s-ar întîlni la slavi și celți, ceea ce ar ilustra că cele două ar fi avut contacte comune într-un trecut îndepărtat (din perioada La-Tène).

4.4. Și Will-Erich Peuckert apreciază basmul ca o producție proprie neoliticului; acesta susține că s-ar fi dezvoltat mai întîi în bazinul Mării Mediterane, spațiu în care ar fi existat o veche cultură și unde ar fi luat naștere legende ca cele despre Perseu și Argonauți [26]. Acestea ar putea fi urmărite pînă în epoca micheniană. Peuckert mai susține că basmul ar fi avut un rol important în magie, în epoca cultivării plantelor. Asemenea presupunere îl duce la concluzia că basmul s-ar fi născut în sfera unei culturi țărănești dezvoltată mai întîi de-a lungul Eufratului (în Siria, Egipt, Asia Mică). Vorbind despre o viață erotică, despre cùlturi ca ale șarpelui ori despre viața opulentă, mărturisită de cele mai multe basme, Peuckert nu exclude nici cultura urbană în care acestea s-ar fi ivit. Peuckert mai susține că povestitorii, rapsozii poporului, vor fi avut o înaltă cultură, pentru ca să fie în stare să creeze asemenea literatură fantastică. Nu lipsită de interes în folcloristica contemporană este delimitarea unor raporturi dintre basm-legendă eroică și mit. S-au emis opinii privind relația între basmul *Dornröschen* și legenda despre Sigurd și Brunhilde, despre *Goldner-Märchen* și legenda lui Beowulf, despre *Fiul ursului* și tinerețea lui Siegfried.

---

[25] C.W.v. Sydow, *Kategorien der Prosa-Volksdichtung*, în *Volkskundliche Gaben John Meier*, Berlin, Leipzig, 1934, p. 253–268.

[26] Will-Erich Peuckert, *Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel*, Berlin, 1938.

Alţi cercetători încearcă să delimiteze basmul primordial *(Urmärchen)* de basmul mitologic *(Mythenmärchen)*. Cel din urmă ar avea o acţiune inclusă, fără evoluţie şi deznodămînt ar fi o povestire numai extravagantă, despre zeităţi şi eroi culturali. Basmul are un subiect, în centrul căruia povestitorul aşază un erou ori eroină, un fiu de împărat oropsit sau o soţie norocoasă, mînaţi de un destin propriu. Comunicarea evenimentelor urmează o anumită linie şi se integrează unei structuri specifice basmului fabulos, pe cînd mitul ar avea o structură închisă.

Dar deja cu asemenea idei, folcloristica se îndreaptă către o concepţie literar-artistică despre proza populară, găsindu-ne, aşadar, în sfera unei noi concepţii.

5. Basmul ca etnografie

Folcloristul sovietic V. I. Propp, în opera sa *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, îndepărtîndu-se de la istorismul strict documentar al unor mărturii scrise, se întreabă: „Căror fenomene ale trecutului istoric corespunde basmul rusesc?" Cu alte cuvinte, Propp încearcă să lămurească izvoarele basmului fantastic „în realitatea istorică" [27].

Dacă şcoala mitologică avea în vedere analogia exterioară a două fapte, iar şcoala finlandeză încerca să arate unele forme întîlnite mai des decît altele, învăţatul sovietic integrează această categorie în cadrul „instituţiilor sociale din trecut". Basmul fantastic „este considerat drept un produs, apărut pe o anumită bază de producţie". Astfel, el susţine că, în timp ce agricultura joacă un rol minimal în basm, vînătoarea este oglindită ceva mai mult; puşcaşii, vînătorii au rol important. Propp mai susţine că „basmele au păstrat urmele a foarte multe rituri şi obiceiuri", concepţie exprimată şi de antropologii englezi ca şi de Saintyves ş.a. Învăţatul sovietic afirmă că, deşi sînt rare cazurile cînd ritualul sau obiceiul corespund cu basmul, totuşi găsirea acestor paralele e deosebit de importantă. El citează obiceiul de a se îmbrăca în pielea vacii sau calului.

5.1. În sensul cercetării basmului din perspectiva unor moduri de viaţă, al oglindirii unor practici şi obiceiuri gîndeşte şi Gédéon Huet. Acesta citează cazul eroului din basmul francez (şi ale altor popoare) *Jean de l'Ours*, fiu al unei femei răpite de animal. El arată

---

[27] V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, Bucureşti, 1973, Ed. Univers.

că oamenii din regiunea Pirineilor mărturisesc despre răpirile efective de femei, săvîrşite de urşi.

Astfel pentru Huet „teoria etnografică" despre basm devine acceptabilă „dans son ensamble". Ea încetează însă de a opera pentru fiecare basm în parte. Basmul conceput ca operă *„des demi-civilisés"* cu *„des primitifs"*, păstrată în mijlocul unor populaţii avansate în civilizaţie, fiind „du reste modèles sur les thèmes plus anciens, qui peuvent remonter, eux, à des „primitifs" réellement préhistoriques" [28].

5.2. O comunicare recentă, făcută la al *IV-lea Congres al prozei populare* (1964), cu titlul *Povestiri despre animale în imagini din Vechiul Egipt* pune în faţa cititorului o sinteză a întregii dezbateri începute cu un secol în urmă de către etnografii englezi. Autoarea, Emma Brunner-Traut, stăpînită de ideea genezei istorico-etnografice a basmului fantastic, o ilustrează prin comentarea multor imagini sculptate pe monumentele vechiului Egipt (aflate în muzeele din Berlin şi München). Acesteia îi apar ca fabulaţii evidente, la basme cu circulaţie orală, scene dintre pisică şi şoareci, leu şi pisică, imaginea soarelui şi altele. Asemenea vestigii vin să confirme basmele-legende păstrate în papirusurile date la iveală de Maspero [29].

5.3. Despre concepţia etnografo-etnologică a lui L. Şăineanu, vezi anexa B.

6. Metoda sociologică

În multele probleme pe care le ridică proza folclorică, metoda sociologică mi se pare binevenită. Eficienţa ei se vede în aceea că scoate dezbaterea, atît de delicată prin natura ei, din sfera speculativă (mitologică, antropologică, ritualistă etc.) şi o aşază în cadrul real al circulaţiei ei în mediile sociale. Acesteia i se mai adaugă punerea în lumină a unor laturi cu totul ignorate de curentele prezentate, pe scurt, mai sus.

6.1. Făcînd abstracţie de unele idei formulate, mai mult întîmplător, în secolul trecut, cel care pune în esenţa ei problema este Max Asadowskij prin studiul *O povestitoare siberiană*, continuator al unor bune tradiţii folclorice ruseşti (Ontschukov, Selenin) [30].

Făcînd biografia unei povestitoare siberiene, Vinokurova, autorul studiului, arată că trăirile proprii se răsfrîng în povestirile ei. În

[28] Gédéon Huet, *Les contes populaires*, Paris, Flamarion, 1923.
[29] *IV International Congress for Folk-Narratives Research*, Athena, 1965, p. 58—72.
[30] Asadowskij, M.K., *Eine sibirische Märchenerzählerin*, Helsinki, 1926, F.F.C. 68.

felul acesta, Asadowskij pune în lumină personalitatea povestitorului și funcția acestuia în modelarea și colportarea basmului. Vorbind și de alți povestitori (un negustor, un morar, Ananjev), mai arată că fiecare colorează povestirea după o artă proprie : unul iubește detaliul și caută efectul, altul, venind din viața cazonă, este atent la toate canoanele tradiției epice populare, un al treilea este îndrăgostit de repetiție, încît fiecare are un stil al său de a povesti, ca rezultat al trăirilor, al fanteziei și al temperamentului său poetic. Despre Vinokurova, Asadowskij spune că are înclinări pentru povestirea de basme fantastice, pentru fragmente pline de visuri, de muzică, și aceasta pentru că însăși viața ei de toate zilele ilustrează asemenea preferințe.

Nu de mai mică importanță îi apare lui Asadowskij mediul social. El arată că Vinokurova, fiind fată în casă la oraș, a auzit acolo multe din poveștile sale. Reîntoarsă în satul natal, învață altele de la mulți lucrători sau călători.

Nu de mică importanță sînt, pentru soarta basmului, multele observații privind raportul dintre povestitor și publicul ascultător, despre funcția povestitului, despre stil. Cu privire la ultimul aspect, Asadowskij scrie : „În stil se dezvăluie întreagă existența originară a basmului ca un organism artistic desăvîrșit" (p. 19). Este un adevăr bine sesizat de folcloristul sovietic, pe care rămînea doar să-l ilustreze prin cercetări de asemenea natură. Pentru înțelegerea prozei folclorice, studierea personalității poetice a povestitorului îi apare ca o latură de mare importanță.

Asemenea observări prețioase se întîlnesc cu cele din citata lucrare de către Asadowskij la W. Berendsohn, *Formele de bază ale artei povestirii populare în „Poveștile" fraților Grimm* [31].

6.2. Problema pusă astfel în limitele ei sociologice este reluată și aprofundată de către alți cercetători, ca Otto Brinkmann, în studiul *Povestirea într-o comunitate sătească*, de către I. C. Cazan (1947), iar mai recent de către Linda Dégh (1962).

Brinkmann, ca elev al lui Iulius Schwietering, a demonstrat, ceea ce face și Martha Bringemeier pentru cîntecul popular, că povestitul depinde de povestitor (*Erzähler*, p. 3), de colectivitate (*Gemeinschaft*, p. 8), adică de ascultători (*Zuhörer*, p. 22), de materia fabuloasă (*die Erzählstoffe*, p. 23) [32].

Noutatea studiului constă în metodă. Brinkmann urmărește problema pe cicluri de povestitori și povestit (*Erzählzyklos*, p. 29).

---

[31] W. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählkunst in den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hamburg, 1922.

[32] O. Brinkmann, *Das Erzählen in einer Dorfgemeinschaft*, Münster i. W., 1931.

6.3. O orientare nouă în studiul basmului vine și din partea Școlii sociologice din București. Întreprinzînd studierea satelor românești în perioada dintre cele două războaie, profesorul Gusti și elevii săi au în vedere și literatura populară, inclusiv direct basmul. I. C. Cazan, care publică mai tîrziu (în 1947) unele rezultate în această direcție, căutînd să culeagă texte literare, prin această operație încerca să fie surprinsă „. . .odată cu ea un ansamblu de fenomene, un țesut social". El surprinde unele aspecte ale povestitului și ale poveștii în cadrul „unităților sociale". „Manifestările" economice, juridice, politico-administrative condiționează nu nașterea motivelor, ci „. . .în prelucrarea și utilizarea lor, în diferite formule, în transmiterea lor dintr-o zonă a satului în alta și chiar explicarea dinamicei și frecvenței unei povești sau unui motiv" (p. 2). Școala sociologică din București impune un nou concept despre basm, mai aproape de realitățile sociale, circumscriind fenomenele povestitului prin prisma unei serii de „tipuri de povestitori", cu cercul lor de ascultători strînși la un loc „pe prietenii sau rudenie". Importante apar și puținele considerații făcute de I. C. Cazan privitoare la : funcțiunea estetico-distractivă, lucrativă sau educativă (p. 11)[33]. În același spirit a fost conceput și studiul lui P. Ștefănucă, în care urmărește povestitul într-o familie țărănească[34].

6.4. De toate aceste aspecte ale basmului conceput sociologic nu este străină Linda Dég cînd publică studiul *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft* (1962). Meritul mare al autoarei este că ea confruntă unele evenimente cu realitatea prin cercetări într-un sat din Transilvania, îmbogățind simțitor cu observații și date noi, privind și povestitul, și povestitorul, și colectivitatea în care se face ascultată această creație populară. Aspectele principale sînt însoțite de o anexă ; privind profilul povestitorilor, drept ilustrare se mai reproduc și o sumă de basme din satul Kaksad[35].

Lucrarea este printre puținele de mare valoare teoretică și practică.

7. Basmul ca expresie literară

Frații Grimm, emițînd ideea că basmul ar fi „ein urdeutscher Mythus", adăugau, în același timp, că el conține poezie „simplă și naivă". Astfel că legende, mituri, basme, toate constituie o literatură

---

[33] I.C. Cazan, *Literatura populară*, în „*Drăguș*", București, 1947.

[34] P.V. Ștefănucă, *O familie de povestitori din Jurceni*, în *Anuarul Arhivei de folclor*, VI, p. 77–100.

[35] Linda Dégh, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung*, Berlin, 1962.

plină de culoare a celor mai vechi timpuri. În înseși „repetările unor propoziții", într-o sumă de formule stereotipe, ei văd „un sens propriu, modalități de exprimare epică caracteristică".

Jacob Grimm, încercînd să delimiteze ce este *Naturpoesie* de *Kunstpoesie* — două noțiuni cu largă circulație în epoca romantică — susține că poezia e tocmai ceea ce izvorăște din inimă și se materializează în cuvînt *(der Gemüth ins Wort kommt)*; că *Naturpoesie*, este un produs al poporului în contrast cu *Kunstpoesie*, expresie al unuia, că cea dintîi izbucnește spontan, din ea însăși *(ein Sichvonselbstmachen)*.

Dacă concepția mitologică despre basm a fructificat în mintea contemporanilor în fel și chip, dezvoltîndu-se sub variate aspecte, cea estetică a fost trecută sub tăcere multă vreme. Ea abia în secolul nostru a început să fie preluată și dezvoltată sub alte zodii ale artei cuvîntului.

7.1. Studiul lui André Jolles (1929) pleacă tocmai de la formulările de mai sus, arătînd că legendă, mit, basm, creațiile folclorice în genere — nu sînt altceva decît simple forme de limbă: *Sprachausdruck*, *Sprachgebärde*, elementare *Geistesbeschäftigung*. Încercînd să furnizeze conceptul de *Einfache Formen*, Jolles caută să stabilească o graniță mai precisă ntre literatura folclorică, colectivă și cea individuală. Dacă cea din urmă, cu ale ei *Kunstformen* apare ca operă definitivă, mai caracteristică și o singură dată *(fest, besonders, einmalig)*, cu basmul, mitul, anecdota, legenda, lucrurile se petrec altfel. Create prin ele însele, după formularea lui Jacob Grimm, toate „forme simple" de limbă, într-o continuă mișcare *(Beweglichkeit)* apărînd de fiecare dată altfel *(in ihre Jedesmaligkeit* și *ihre Allgemeinheit)*.

Pusă astfel problema, conceptul desprinde creațiile orale de formulări mai vechi, asociate de „genialitatea" autorului anonim. Poziția lui Jolles a stîrnit ample dezbateri teoretice, fără însă să încerce nimeni a demonstra contrarul; adică opera folclorică totuși este stăpînită de idei și structuri complexe [36].

Un răspuns indirect formulează Robert Petsch prin studiul său fundamental: *Natura și formele artei narative* [37]. Aceasta arată că basmul este o străveche formă a poeziei narative („als Urform der erzählenden Dichtung"), cu trăsături epice caracteristice. În acest scop, Petsch se oprește analizînd rolul povestitorului (p. 57—65), acțiunea, cu toate elementele implicate (p. 65—92) vorbește despre episod, ca element fundamental al artei epice (p. 42), despre spațiu

---

[36] André Jolles, *Einfache Formen — Legende — Sage — Mythe — Rätsel — Kasus — Memorabile — Märchen — Witz*, Halle (Saale), 1956.

[37] Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale), 1934.

și eroi etc. Robert Petsch concepe o estetică a prozei literare, cu implicații profunde în proza populară.

Eseul *Forma artistică a basmului* (1937), reluînd problema o aprofundează pe latura teoriilor estetice privind o terminologie ca cea despre „motiv" sau unele formule amorfe; despre eroi *(die Hauptfigur)* ori asocierea basmului de romanul de aventuri *(Ereignisroman)*. Ni se par importante și unele intuiții mai generale, ca cea despre evoluția legendei către basmul care se întruchipează numai din plăcerea de a fantaza („nur aus Freude an der Welt") [38].

7.2. Unele din observațiile făcute de R. Petsch cu privire la structura internă a basmului vor reveni în cuprinsul studiului nostru. După cum vor fi citate și altele din Max Lüthi, Lütz Röhrich, Kurt Ranke, Mircea Eliade, H. Bausinger, V.I. Propp.

Eliade restabilește încrederea în puterea de creație a poporului reformulînd : „Sans se rendre compte, et tout en croyant s'amuser ou s'évader, l'homme des sociétés modernes bénéficie encore de cette initiation apportée par les contes" ; [...] „le conte merveilleux, [...] un «doublet facile» du mythe et du rite initiatique, reprend et prolonge l'initiation au niveau de l'imaginaire" [39].

G. Călinescu dezvoltă concepția despre basm „ca operă de creație literară, cu o geneză specială, o oglindire a vieții în moduri fabuloase" (*Estetica basmului*, 1965).

Nu de mică importanță este studiul lui Roger Pinon, *Le Conte merveilleux — comme sujet d'Etudes*, ca și cele ale lui Max Lüthi, L. Röhrich, K. Ranke, care concep basmul folcloric alături de proza literară scrisă, descoperindu-i aceleași valențe artistice ; alții, stăpîniți de direcția structuralistă din lingvistică, încearcă noi căi de ilustrare a unor structuri fabulative coerente : prin analiză morfologică (Propp), prin anumite semnificații lingvistice (Todorov).

B. CU PRIVIRE LA CLASIFICAREA BASMULUI

Deoarece materia basmului este foarte bogată și complexă, s-a simțit nevoia clasificării acesteia încă de la mijlocul veacului trecut.

[38] Idem, *Die Kunstform des Märchens, ihre Entwicklung und ihre Bedeutung für die Welt der epischen Formen, in Zeitschrift für Volkskunde*, Berlin, 1937, p. 1—30.

[39] Mircea Eliade, *Les savants et les contes de fées*, in „Nouvelle Revue Française", 1956, nr. 4, p. 884.

Printre cei dintîi care face o asemenea operație este *J.G.V. Hahn* la o culegere de basme grecești și albaneze (1864). Acesta folosește ca termen general pentru temă și motiv noțiunea de *Formel*, neuzitată în literatura de specialitate. Împarte materialul cules în trei mai părți : *Familienformeln*, *Vermischte Formeln* și *Dualistische Formeln*. Acestora identifică numeroase tipuri, denumite de el tot cu același termen. Astfel, la cea dintîi clasă, aflăm : I. Tipul *căsătoriei (Eheliche Formeln)*, distinsă la rîndu-i în : a) Părăsirea *(Verlassung)* cu 3 diviziuni : 1. tema Freia *(Freja Formeln)*, cu motive ca : femeia sau soția pleacă și de aceea soțul o părăsește ; 2. *tema Melusinei*, ce umblă în toate părțile ca să-l găsească; Regăsirea și împăcarea etc. 3. *tema Penelopei* ; 4. *tema Genovevei*, de asemenea cu numeroase motive : I. Vînzarea femeii *(Weibliche Käuflichkeit)*. II. *Tipul copiilor doriți (Kinderwunschformeln)*, cu tema copiilor din animal *(Tierkindformeln)*, tema copiilor promiși *(Gelobungsformeln)*, urmate, de asemenea, de anumite motive. III. *Tipul frați-surori*, cu motive ca al : Dioscurilor, Cenușăresei ș.a.m.d.

În cea de-a doua clasă a temelor amestecate *(Vermischte)* găsim tipuri ca cel al Elenei, Gudrun, Joson, Turandot, cu o sumă de motive subsumate.

În sfîrșit, în cea de-a treia clasă dualistică, cu tipuri ca : Odiseu — Polifem, călătoria pe tărîm de dincolo etc.

Clasificarea ancorată în mit și legenda străveche are o valoare istorică, ca, dealtfel, și o alta din aceeași epocă, făcută de marele psiholog W. Wundt, în lucrarea *Psihologia popoarelor*. Acesta distinge :

1. Basme — apologuri *mitologice (Mythologische Fabelmärchen)* ; 2. Basme pur *fantastice (Reine Zaubermärchen)* ; 3. Basme și apologuri *biologice (Biologische Märchen und Fabeln)* ; 4. Apologuri pur *animaliere (Reine Tierfabeln)* ; 5. Basme despre *origine (Abstammungsmärchen)* ; 6. Basme și apologuri *glumețe (Scherzmärchen und Scherzfabeln)* ; 7. Apologuri *morale (Moralische Fabeln)*.

Cu dreptate observă V.I. Propp că această clasificare suscită destule discuții, termenul de apolog fiind de cinci ori în cele șapte subdiviziuni.

O clasificare complexă, de pe poziție mitologic legendar, psihologică, socială, orînduită pe 3 secțiuni face și Lazăr Șăineanu :

Secțiunea întîia : *Povești fantastice*, cu ciclul *Părăsirilor sau omul animal*, căruia se subsumează trei tipuri : *Amor și Psyché* ; *Melusina*, *Neraida*, întregite de o sumă de basme cu variantele lor (române, străine). Apoi ciclul *Femeie — plantă — Interzicerilor*, *Juruințelor*, *Metamorfozelor* etc., cu tipuri și motive, variante.

Secţiunea a doua: *Poveşti psihologice*, cu ciclul *Celor trei fraţi*, al *Celor doi fraţi*, al *Femeii perfide*, *Incestului* etc., însoţite, de asemenea, de tipuri şi motive, variante.
Secţiunea a treia: *Poveşti religioase* şi
Secţiunea a patra: *Poveşti glumeţe*.
Într-un *Adaos*, L. Şăineanu cataloghează: *Fabula animală*.
Socotim clasificarea realizată de L. Şăineanu ca cea mai temeinică din secolul trecut. Ea este mai apropiată de realităţile fabuloase, ca venind în urma studiului basmului românesc „în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice".

În secolul nostru, clasificarea basmelor continuă cu interes sporit, ea fiind orientată cît mai mult către conţinut şi anumite trăsături de ordin psihologic, formal, social.

Astfel, o clasificare de natură psihologică întreprinde Arthur Christensen (1926), prin orînduirea în şase mari grupe a basmelor după: 1. *temperament*; 2. *fineţe*; 3. *nebunie*; 4. *eroare*; 5. *destin*; 6. *consecinţe*, cărora folcloristul danez subordonează o sumă de motive.

Cu toate că sistemul e logic, el lasă multe posibilităţi spre eroare şi confuzii.

Şi clasificarea folcloristului rus R. M. Volkov (1924) atrage atenţia prin criteriul admis, al *subiectului*. Acesta identifică în basmul fantastic 15 subiecte şi anume: 1. *Cei prigoniţi fără urmă*; 2. *Eroul prostănac*; 3. *Cei trei fraţi*; 4. *Cei ce se luptă cu zmeii*; 5. *Căutarea de mirese*; 6. *Fata cea cuminte*; 7. *Blestemaţi şi fermecaţi*; 8. *Posesorul de talisman*; 9. *Posesorul de obiecte fermecate*; 10. *Soţia necredincioasă* etc.

Cum bine remarcă V. I. Propp, clasificarea e lipsită de orice criteriu unitar: prima categorie e definită prin ideea de intrigă; a doua — după firea eroului; a treia — după numărul personajelor.

Clasificarea care s-a bucurat de o mai mare apreciere, fiind adoptată în cele mai multe ţări, este cea realizată de şcoala finlandeză prin Antti Aarne. Acesta împarte proza folclorică în trei mari grupe: 1. *Basme cu animale*; 2. *Basme propriu-zise* şi 3. *Anecdote*.

Grupa întîia o subdivide la rîndu-i în: 1. *Basme despre animalele pădurii*; 2. *Basme despre animalele pădurii şi ale casei*; 3. *Basme despre oameni şi animalele pădurii*; 4. *Basme despre animalele domestice*; 5. *Basme despre păsări*; 6. *Basme despre peşti*.

Din grupa a doua fac parte *Basmele fantastice* (Zauber-Märchen), la rîndul lor împărţite în: 1. basme cu *un adversar* supranatural; 2. cu *soţ* (soţie) supranatural sau fermecat; 3. cu o *misiune* (Aufgabe)

rol ; 5. cu *obiect* supranatural ; 6. cu *putere* sau știință supranaturală ; 7. alte momente supranaturale. Tot din grupa a doua fac parte *Basmele legendare*, motive *creștine*, legende *locale* (Sage) și *Basmele nuvelistice.* În toate acestea nu se întîlnește nici o întîmplare magică sau supranaturală. În cea mai mare măsură sînt istorisiri realiste, avînd origine în evul mediu.

Folcloristul nordic C.W. von Sydow întreprinde și el o clasificare, care nu ni se pare lipsită de interes : 1. *Schimärenmärchen* (la Aarne „Zaubermärchen") ; 2. *Novellenmärchen ;* 3. *Parabelnmärchen ;* 4. *Konglomeratmärchen ;* 5. *Kettenmärchen.*

Dacă Aarne în clasificare avea în vedere cu exclusivitate *conținutul*, von Sydow ține seamă de anumite trăsături formale (chiar cînd este vorba de basme cu himere, basme-parabole sau nuvelistice).

Considerăm că proza folclorică, după conținut, poate fi clasificată în : 1. Basme *fantastice* (cu zmei și zîne) ; 2. basme cu *animale* ; 3. basme *nuvelistice* (cu noutăți) ; 4. *povestiri* (anecdotice, legendare, parabole). Iar după formă, pe lîngă cele : 1. *în lanț* ; 2. *conglomerat* (cercuri), am mai adăuga : 3. *liniare* ; 4. ascendente : *în palier*, *trepte* și *bivalente* (ascendent-descendent) (cf. studiul de față, partea a IV-a).

C. INDICII NARATIVI

(prima cifră [cursivă] indică numărul basmului din listă [bibliografie, p. 208–210] ; a doua – pagina ; indicii mai servesc la citirea narogramelor și identificarea lor în textul colecțiilor.

1.

Senex

a. împărat-împărăteasă (fără copii) : *1*, 21 ; *45*, 165 ; *10*, 165 ; *33*, 241 ; *12*, 193 ; *21*, 49 ;

b. împărat văduv : *26*, 136 ; *19*, 161 ;

b'. ,, cu fiică : *11*, 176 ; *46*, 18 ; *44*, 109 ; *34*, 254 ; *19*, 16 ;

c. ,, cu fiu la bătrînețe : *15*, 259 ; *45*, 171 ; *31*, 209 ; 27 ; *4*, 71

d. împărat cu fată și fecior: *30*, 201; *67*, 61;
e. „ cu trei fii: *3*, 61; *18*, 5; *25*, 121; *22*, 64; *41*, 55; *8*, 122;
e'. „ cu trei fete: *45*, 166; *43*, 85; *70*, 55; *2*, *34*; *60*, 67 *5*, 81;
f. sihastrul (pustnic): *10*, 167; *11*, 211; *16*, 267; *38*, 302; *13*, 210;
h. împărat și împărăteasă cu trei fii: *7*, 110; *8*, 123;
i. om sărac cu trei fii: *23*, 82; *58*, 41; *64*, 20 (văduvă);
g. mamă cu trei fii: *60*, 67; *70*, 56; *64*, 20;
„ „ trei fete și trei feciori: *67*, 61;
l. bucătăreasă: *10*, 165; *33*, 242;
m. mamă geloasă, cu fiică: *61*, 31;
n. doi muncitori: *14*, 229; *42*, 67;
o. văduv — văduvă: *40*, 42; *64*, 20;
p. vînător: *36*, 273;
r. moș — babă: *27*, 146; *40*, 39; femeie *68*, 3;
s. babă cu trei fii: *60*, 67;
t. împărat la război: *13*, 221, bolnav *13*, 225;
u. fata mare, fata mijlocie *2*, 36;
v. fiul mare, fiul mijlociu (în război) *13*, 223;

2.

Virilis

a. fiu de împărat (la bătrînețe): *26*, 142; *15*, 260; *47*, 215; *1*, 22, *68*, 3; *31*, 209; *11*, 179; *9*, 144; *13*, 212; *14*, 230; *24*, 123; *72*, 21; *4*, 71;
b. fiu de împărat mic (năzdrăvan): *45*, 71; *10*, 165; *33*, 242; *3*, 62; *18*, 6; *45*, 167; *7*, 112; *8*, 122; *25*, 123; *64*, 24; *16*, 267; *46*, 189; *60*, 68; *38*, 302; *16*, 22; *40*, 45; *64*, 21; *60*, 69;
c. fiu de văduvă (de boier): *6*, 98; *30*, 202; *6*, 98;
d. voinic: *17*, 280; *19*, 16;
e. fiul mijlociu: *23*, 93;
f. fiul mare: *23*, 94; *64*, 21;
g. fii omologi (frați de cruce): *10*, 165; *33*, 242; *46*, 191; *64*, 36;
h. fiu voinic: *38*, 304;
i. trei fii: *38*, 84; *70*, 55;
j. fiu (de vînător, om simplu, păcurar): *36*, 273; *55*, 41; *34*, 251; *55*, 41; *27*, 148;
l. trei frați: *37*, 291; *43*, 84; *58*, 43; (și trei surori); *70*, 55
m. frate — soră: *40*, 42; *64*, 31;
n. preot: *47*, 211; păcurar; *55*, 41;
o. sur-vultur: *39*, 22;
p. frate — soră alungați: *40*, 39;
r. bucățică de carne: *42*, 67;
s. cotoșman-năzdrăvan: *24*, 107;
t. băiat bubos: *34*, 251; *27*, 146 (olog)
u. domni: *55*, 48;

3.

Virilia

a. zînă: *1*, 30; *13*, 214; *14*, 233; *31*, 214; *41*, 56; *3*, 69; *23*, 87; *10*, 166;
b. fata unică (năzdrăvană) de împărat: *2*, 38; *13*, 217; *17*, 279; *30*, 202; *34*, 253; *5*, 83; *60*, 67; *11*, 177; *68*, 3; *46*, 188;
c. fata de preot: *47*, 212;
c'. fata de muncitor: *6*, 98, (țăran)
d. fata de împărat: *30*, 201; *5*, 82; *34*, 253; *20*, *31*; *21*, 52; *22*, 71; *43*, 85; *26*, 139;
e. fata moșului, a babei: *29*, 193;
f. bufniță zînă soție: *18*, 7;
g. turturică zînă soție: *15*, 260;
h. fată de monstru: *38*, 312; *72*, 19;
i. rodii zîne: *31*, 211;

j. logodnice pentru frați: *8*, 129;
l. mamă (iubindu-se cu zmeu): *46*, 196; *43*, 39;
m. ,, transformată în vacă: *72*, 15;
m. fată de împărat vitregă: *72*, 15;
n. fată de împărat broască zînă: *3*, 62, 67;
o. mama iubește zmeu: *46*, 197;

4.
Dorințe

a. de a găsi tinerețe fără bătrînețe: *1*, 23; zîna: *10*, 165; *41*, 56; *31*, 209;
b. de a se însura: *3*, 61; *18*, 5; *37*, 291; *42*, 68; *47*, 212;
c. de a se mărita: *5*, 85; *6*, 98; 26, 137; *44*, 110 (în vis); *34*, 254> *2* copii;
d. de a găsi pasărea măiastră: *25*, 122;
e. de a avea un copil: *1*, 22; *9*, 142; *10*, 165; *24*, 107; *38*, 303; *35*, 261;
f. de a găsi foc: *29*, 193; norocul: *23*, 196;
g. de a scăpa de frate: *28*, 180;
h. de a salva fetele furate: *70*, 58; soarele, luna: *19*, 18; *60*, 67;
i. de a aduce fildeș: *36*, 276;
j. dorește lapte de capră, pere de aur: *13*, 215; 225;
l. de a pierde copii: *40*, 40;
m. de a aduce apă (miraculoasă): *45*, 169;
n. de a se întoarce acasă: *1*, 31;
o. de a rămîne tînăr: *45*, 166;
p. promite pe fie-sa: *19*, 17; *2*, 68;
r. promite fiu împăratului vecin: *2*, 34;
s. ca eroul să fie omorît: *27*, 154;

5.
Adjuvanți

a. cal (răpciugos), cu aripi: *1*, 24; *13*, 213; *16*, 269; *24*, 132; *27*, 172; *48*, 93; *45*, 168; *11*, 189; *60*, 69; *64*, 33;
b. cal hrănit cu jar, lapte: *2*, 39;
,, mînzoc năzdrăvan: *14*, 232;
c. ,, galben de soare: *2*, 47; *60*, 69; *64*, 33; *68*, 7;
c'. ,, de aramă, argint, aur: *68*, 7;
d. Sf. Lună, Sf. Soare, Vîntul: *5*, 92;
e. Strîmbă-lemne, Sfarmă-piatră: *38*, 304;
f. Sf. Sîmbătă: *45*, 174; Sf. Luni: 170> pieptene; D-zeu> ploaie: *45*, 171;
g. Murgilă, Miază-noapte, Zorilă: *17*, 281;
h. babă — sora ei: *31*, 210; *33*, 246;
i. lup: *7*, 114; *16*, 268; (leu);
j. Faurul pămîntului: *19*, 18;
l. frate de cruce: *10*, 166; *19*, 18; *46*, 198; *46*, 198 *64* 36;
m. pajură: *8*, 135; ghigorț: *34*, 254; *43*, 104 (pajură); *46*, 206;
n. orb: *22*, 76; 78 (fata lui); *25*, 132;
o. zînă: *11*, 183; *13*, 215; *14*, 233; *27*, 149;
p. vultur: *36*, 287; *28*, 191 (coțofană);
r. fată de împărat: *16*, 274; *8*, 132, *22*, 73;
s. Tarta-cot: *39*, 31;
t. șarpe, zmeu: *55*, 50; *2*, 44;
u. Flămînzilă, Gerilă, Setilă: *27*, 157;
v. ciocîrlan șchiop: *41*, 62; (șoareci) *55*, 50;
z. ursitoarele: *9*, 144; *20*, 34;
y. 3 draci: *18*, 10; D-zeu *46*, 190;
w. corb: *19*, 22;
a'. fiul vîntului: *10*, 168;
b'. cățea și cal: *68*, 13;

6.
Confidenți

a. dădacă: *26*, 138; *11*, 176; *26*, 138; *43*, 86;

b. babă (vrăjitoare): *47*, 212; *5*, 89; *31*, 210; *36*, 274;
c. o roabă: *30*, 203; *55*, 46 (moaşă);
d. bătrin *64*, 33;
e. cal, ogar: *25*, 123;
f. mama zmeului: *2*, 45;
g. moş: *68*, 8; *9*, 144; *1*, 22; *64*, 34;
j. stăvar, porcar: *55*, 42;
l. moaşă: *55*, 46;
m. arap: *10*, 165;
n. vraci: *12*, 193; *14*, 229; *37*, 291;
o. leu: *13*, 213; *16*, 286;
p. corb: *19*, 22; *43*, 101;
r. ogar: *24*, 123;
s. babă: *31*, 210;
t. frate: *19*, 18;
u. moş cu albiul de aramă, argint, aur *68*, 6;

7.
Încercări

a. de a aduce fata (zînă): *4*, 74; *7*, 118; *2*, 49; *27*, 155; *22*, 67; *58*, 43; *60*, 78;
b. de a se ascunde: *4*, 75;
c. de a aduce apă vie: *45*, 166; *11*, 184; *27*, 161;
d. de a aduce iapa stearpă: *7*, 117; *2*, 54 (herghelia);
e. de a aduce vasul de botez: *2*, 57;
f. de a aduce măr roş: *11*, 182;
g. de a aduce purcel: *11*, 188;
h. de a lupta cu lup, leu: *2*, 37;
i. de a ghici semnele feţii: *21*, 53;
j. de a mînca cuptoare de pîine, buţi de vin: *27*, 159;
l. de a mulge iepele: *2*, 56;
m. de a găti bucate: *2*, 48;
n. de a dovedi că e fecior: *2*, 45;
o. de a naşte femei sterpe: *27*, 163;
p. de a toarce caere: *72*, 19;
r. de a alege grîu: *72*, 21;
s. să intre în cuptorul încins: *27*, 160;
s′. să mănînce 9 cuptoare de pîine: *27*, 60;
s″ să bea butoaie cu vin: *27*, 160;
u. să îmblătească stoguri de grîu: *55*, 48;
u′ să taie pădure vie struguri: *55*, 50;
u″. să aducă coroana tatălui mort: *55*, 52;
z. încercări ratate: *2*, 37;
w. de a fi bucătăreasă: *2*, 48;

8.
Infracţiuni

a. fată însărcinată din vînt: *30*, 201;
" " privire: *46*, 188; *11*, 176; *44*. 188;
" " buruieni: *10*, 165;
peşte: *33*, 241;
b. copii substituiţi: *6*, 101; omorîţi: *47*, 216;
c. caracatiţă săgetată: *22*, 67;
d. intrare în camera interzisă: *5*, 82; *10*, 165; *68*, 11;
" " zmeului: *46*, 196;
" pe moşia vecină: *4*, 72; *1*, 31; *41*, 56;
e. aruncarea pielii pe foc: *5*, 89; *55*, 47; *18*, 9; *46*, 198 (în cuptor);
f. răpirea coliviei: *7*, 115;
" merelor *7*, 111; *8*, 123;
" astrelor: *19*, 16;
" fetelor de împărat: *43*, 87; *70*, 55; *64*, 21; *16*, 271;
" inelului: *45*, 171; *19*, 28;
" vinelor: *27*, 146;
" mîncării: *38*, 309;
" paloşului: *19*, 28;
g. copil plînge înainte de naştere: *1*, 22;
h. fire de păr legate: *33*, 245;
i. alungarea copiilor: *40*, 43; *11*, 179; *46*, 189;

j. mînăstire dărîmîndu-se : *25*, 121 ;
l. lovirea unei babe : *31*, 209 ;
m. neascultarea unui vulpoi : *25*, 122 ;
„ de a bea apă *40*, 46 ;
„ de a povesti : *72*, 161 ;
n. eliberarea ogarului : *24*, 122 ;
„ zmeului : *68*, 12 ;
o. pieirea fratelui mic : *43*, 102 ;
p. taie rodie zînă : *31*, 214 ;
r. răufăcătoare — îneacă : *40*, 50 ;
substituie copii : *6*, 101 ;
s. taie vaca (mama) : *72*, 20 ;
t. mamă înghite bob copil : *64*, 24 ;
u. „ iubire cu zmeu : *47*, 197 ;
u'. „ vrea să omoare fiu : *46*, 197 ;

9.
Locuri parcurse (trecute)

a. moșia Gheonoaiei *1*, 25 ;
b. „ Scorpiei : *1*, 28 ;
c. dealuri, munți, cîmpii : *2*, 47 ; *22*, 71 ; *33*, 243 ; *5*, 91 ; *18*, 10 ;
d. mări, țări, păduri : *5*, 90 ; *22*, 66 ;
e. pustiuri : *18*, 11 ; văgăuni : *31*, 210 ; *41*, 56 ;
h. pădure : *39*, 22 ; *40*, 42 ; *47*, 219 ; 44, 111 ;
g. pădure de aur, argint, diamant : *20*, 42 ;
i. tărîmul celălalt : *43*, 92 ;
j. moșia vecină : *1*, 31 ; *4*, 72 ;
l. pe potecă : *19*, 19 ;
m. pe drum—cenușă : *40*, 41 ;
n. peste gîrlă de păcură : *10*, 168 ;
o. sate, orașe, *33*, 243 ;
p. țara șerpilor : *55*, 43 ;
s. la Sf. Luni : *45*, 170 ;
t. La Sf. Sîmbătă : *45*, 171 ;

10.
Locuri ajunse

a. palatul zînelor : *1*, 29 ; *7*, 118 ; *10*, 170 ; *16*, 274 ; *18*, 13 ; *19*, 19 ; *22*, 72 ; *41*, 57 ; *11*, 182 ; *13*, 214 ; *68*, 10 ;
b. palatul împăratului : *2*, 46 ; *4*, 76 ; *16*, 270 ; *20*, 34 ; *26*, 140 ; *43*, 91 ; *46*, 214 ; *1*, 33 ; *40*, 48 ; *13*, 216 ; *47*, 213 ;
c. „ boierului : *6*, 100 ;
d. „ zmeilor : *11*, 180 ; *13*, 214 ; *25*, 129 ; *28*, 179 ; *44*, 112 ; *19*, 20 ; *60*, 74 ; *46*, 193 ; *64*, 22 ; *16*, 272 ; *27*, 150 (zmeoaicei)
e. tărîmul celălalt : *8*, 129 ; *37*, 294 ; *68*, 5 ;
f. pădure : *9*, 143 ; *15*, 260 ; *18*, 6 ; *28*, 176 ; *30*, 205 ; *34*, 255 ; *40*, 42 ; *11*, 179 ; *16*, 267 ; *64*, 35 ; *46*, 102 ;
g. la muma Crivățului, Vîntul turbat : *10*, 166 ; *5*, 93 ;
g' la muma Zmeului : *2*, 45
h. în oraș : *23*, 95 ;
i. țara porumbelor : *36*, 284 ; sticleților : *41*, 60 ;
i'. „ ciocîrlanilor : *41*, 61 ;
j. ținutul dracului : *39*, 33 ; *5*, 96 (straniu)
l. la horă : *26*, 142 ; *15*, 262 ; *72*, 21 ;
m. ținut straniu : *5*, 96 ; *55*, 43 ; *18*, 10 ;
n. la eleșteu : *3*, 64 ;
o. la muncitori : *47*, 213 ;
p. la Sf. Vineri : *29*, 195 > ladă cu mărgăritari
r. la Sf. Lună, Sf. Soare : *5*, 90 ;
u. la fîntînă : *45*, 171 ; *11*, 179 (copac)
v. în pustietăți : *31*, 210 ; *2*, 44 (munți)
z. la pod de aramă : *60*, 69 ;
y. la casa Ilenii Cosînzene : *64*, 37 ;

11.
Momeli

a. marfă frumoasă : *2*, 51 ; *60*, 78 ;
b. piei de bivol : *2*, 54 ; *43*, 105 ; frații

încercați : *8*, 135 ;
c. furcă și toiegel : *6*, 105 ;
d. cloșcă cu pui de aur : *8*, 137 ; fus : *8*, 137 ;
e. cămăși subțiri : *10*, 170 ; *60*, 68 ;
f. clopoțel, cocoș : *22*, 68 ; *45*, 171 ;
i. schimbă urcioarele : *27*, 162 ; *38*, 311 ; *64*, 37 ; *11*, 191 ;
l. mama — țițe sub bîrna casei : *36*, 275 ;
m. buți cu rachiu, corăbii cu sare *36*, 279 ; mirodenii, care cu carne : *36*, 283 ;
n. zmeu șiret : *11*, 180 ;
o. mama simulează boala : *11*, 182 ; *46*, 197 ;
p. unde-s puterile : *60*, 79 ;
r. flori, arme : *2*, 45 ;
s. fratele omolog luat drept soț : *33*, 246 ;
t. obține obiecte miraculoase : *18*, 10 ;

12.
Probe

a. limbi de balaur : *17*, 284 ; *28*, 188 ;
b. inel : *22*, 68 ;
c. maramă : *45*, 171 ;
d. însemnați ca robi : *13*, 227 ;

13.
Auxilia (obiecte miraculoase)

a. condur : *26*, 137 ; *15*, 265 ; 72 ;
a', cenușă : *40*, 44 ;
b. vargă de alun : *3*, 62 ; dafin : *20*, 38 ; *5*, 91 (oscior) ;
b'. corn fermecat : *72*, 20 ;
c. om de lemn : *47*, 213 ; piele de măgar : *15*, 26, 139 ;
d. tolbă, arc, suliță : *1*, 24 ; *7*, 113 ; *60*, 69 ; *37*, 292 ; *46*, 190 ; oscioare de găină : *5*, 95 ;
e. funii groase : *8*, 127 ;
f. azimă cu lapte de mamă : *64*, 25 ; *30*, 203 ;
g. șervet, batistă : *9*, 142 ; *19*, 18 ; *33*, 235 ; căciulă, (bici) : *18*, 10 ; *22*, 80 ;
h. opinci, căciulă : *18*, 10 ; *22*, 80 ; frîu : *14*, 232 ; *16*, 268 ; *13*, 68 ; *68*, 6 ; bici : *22*, 80 ; *25*, 130 ; *37*, 299 ; *30*, 29 ; *43*, 92 ;
i. ou miraculos : *23*, 82 ;
j. covățică : *23*, 102 ;
l. toiag : *27*, 167 ; ochean : *10*, 166 ; sabie : *33*, 246 ;
m. chimir : *27*, 149 ; *30*, 203
n. hîrzob : *43*, 91 ; 102 ; ochean *4*, 77 ; *10*, 166 ;
o. nucă : *39*, 25 ;
p. paloș : *41*, 61 ; 27, 135 (buzdugan) ; chip de fier : *19*, 19 ;
r. pînză : *43*, 90 ;
s. cosiță : *2*, 47 ;
t. inel : *44*, 122 ;
u. haine, bani, cal : *45*, 167 ; *16*, 262 ; *68*, 6 (haine) ;
v. buruieni miraculoase : *10*, 165 ;
z. păr de aur : *13*, 215.

14.
Actio

pleacă :
a. să găsească tinerețe : *1*, 25 ; trei rodii : *31*, 209 ; pasăre măiastră *25*, 123 ; fată frumoasă : *10*, 166 ; *4*, 72 ; *16*, 272 ; la împărat : *2*, 44 ; zînă : *68*, 4 ;
b. să prindă hoț (de mere de aur) : *7*, 110 ; *8*, 127 ;
c. să ia apă vie : *43*, 169 ; *2*, 54 (herghelia) ; *45*, 166 ;
d. să se însoare : *24*, 115 ; să găsească soț surorii : *64*, 32 ;

e. în lume : *33,* 243 ; *26,* 139 ; *47,* 212 ; *5,* 90 ; *64,* 24 ; *18,* 9 ; *11,* 179 ;
f. la vînătoare : *43,* 85 ; *15,* 260 ; *11,* 179 ; *46,* 191 ; *27,* 148 ; *38,* 304 ;
g. se îndrăgosteşte : *40,* 45 (iubeşte) ; *10,* 171 ; *11,* 182 ; *13,* 219 ; *27,* 167 ;
h. se ascunde în : apă, nouri, capul fetii găsit : *4,* 77 ;
i. săgetează pasărea : *7,* 113 ; *8* , 127 ;
j. cere haine : *26,* 138 ; să taie vaca : *72,* 20 ;
l. se luptă cu zmei : *70,* 60 ; *43,* 95 ; *1,* 26 ; *27,* 15 ; *19,* 21 ; *11,* 180 ; *16,* 274 ; *64,* 21 ; *46,* 194 ; *60,* 70 ;
m. salvează fetele, astrele : *8,* 130 ; *43,* 97 ; *70,* 57 ; *31,* 214 (zîna) ;
„ fata de la înec : *40,* 50 ; *19,* 18 ; *60,* 67 (astrele) ; fraţii : *16,* 276 ; *64,* 28 ;
n. erou scos pe alt tărîm : *43,* 105 ; *8,* 136 ;
o. zînele mor : *31,* 213 ; eroul moare — învie : *11* ; 191 ;
p. întîlneşte fratele : *19,* 25 ;
r. erou trimis (să pască vaca) : *72,* 18 ;
s. răpeşte fata : *10,* 171 ; *27,* 150 (vinele) ; *60,* 79 ; izgonită *46,* 188 ;
t. gelozie : *10,* 171 ; *60,* 78 (răpeşte) ;
v. visează : *27,* 148 ;
z. se luptă cu zmeoaica şi fetele ei : *27,* 152 ;
x. cîştigă fata : *27,* 164 ;
y. decade din starea de zînă : *55,* 47 ;
w. strică grădina — o reface : *13,* 218 ;
a'. loveşte cu măr : *13,* 220 ;
b'. eroul fuge din faţa zmeului : *68,* 13 ;
c'. eroii se întrec în lupte : *64,* 36 ;

15.

Travestiul (substituiri)

a. fată de împărat găinăreasă : *26,* 140 a> în prinţesa a' — *26,* 141 ; *15,* 261 ;
b. ţigancă împărăteasă : *31,* 216 ; *44,* 117 ;
c. zînă pasăre de aur : *25,* 122 ;
d. copii căţei : *6,* 101 ;
e. împărat lup, leu, bolnav : *2,* 37—42 ;
f. erou ucenic : *8,* 137 ;
g. „ argat la zîne : *13,* 215 ; în piele de măgar *26,* 139 ;
h. „ în Făt-Frumos : *13,* 217 ;
i. zmeu în băiat frumos : *46,* 197 ;
j. „ în tînăr în haine de aramă, argint, aur : *68,* 6 ;

16.

Metamorfoze (transformări)

a. gresie > munte ; perie > codri ; inel > zid ; *2,* 52 ; *11,* 188 ; *16,* 274 ;
— săpun > noroi ; basma > loc : *16,* 274 ; *45,* 172 ;
— ceteră : *64,* 34 ;
c. fată de împ. > broască > zînă : *3,* *65*,67 ; > bufniţă : *18,* 6 ; *5,* 88 ;
d. fiu de împ. > porc > prinţ : *5,* 88 ;
porumbel : *5,* *96,* vacă, *72,* 16 ;
erou > cosac : *4,* 77 ;
— > corb > lindină : *4,* 78 ;
— > cerb : *10,* 171 ; *40,* 44 ;
— > porumbel : *19,* 19 ;
— > muscă : *19,* 20 ; 27, 15 ; *37,* 294 ; *60,* 74 ;
— > muscă > buzdugan : *19,* 29 ; *60,* 74 ;
— > coţofană : *22,* 74 ; *27,* 149 (pasăre) albină : *150* ; 45
— > peatră : *37,* 300 ; *45,* 173 ;
e. carne > prinţ : *42,* 72 ; eleşteu > palat : *3,* 67 ;
f. copii > meri > scînduri > busuioc > miel > copii : *6,* 102 ;
g. lup > zînă > lup > iapă > lup : *7,* 122 ;
h. buştean > căruţă : *10,* 170 ;
i. fiicele zmeoaicei > păr, flori, vie : *27,* 152 ; fîntînă : *19,* 23 ; *60,* 75 ;
j. smochine (mîncînd) > măgar : *23,* 103 roşcove om : *23,* 103 ;

l. zînă > pasăre > brad > surcea>capac la oală>fotă : *31*, 219 ;
m. cioară> drac biserică : *39*, 34 ;
n. zmeu flacără : *45*, 172 ; păsări, 173
o. înecată> nufăr : *40*,
p. zînă> șerpoaie : *55*, 45 ;
r. palate> nucă> măr : *16*, 278 ;
s. busuioc > miel : *6*, 103 ;

17.

Binefaceri donațiuni

a. cal fără splină : *2*, 44 ;
b. știucă → solz : *4*, 75 ;
b′. — corb → pană : *4*, 75 ;
b″. — tăune → fulg : *4*, 75 ;
c. lup → merișor : *7*, 115 ;
d. măr merișoare : *11*, 183 ;
e. vultur> urs — învie erou : *27*, 165 ;
f. iepure, lup → pui : *27*, 178 ; vulpe : *46*, 201 ;
g. pește vindecă de bube : *34*, 251 ;
h. vultur : *39*, 23 ;
i. curăță grădină> poame ; fîntînă> apă ; cuptor> azimă : *29*, 194 ; *31*, 211 ;
j. puilor de pajură : *8*, 136> scos pe alt tărîm
l. paște caii> gresie ; *45*, 170 ; *45*, 175 (apă)
m. lădiță cu bijuterii > cu șerpi : *29*, 195 ;
n. dădu mîncare puilor, griji casa : *29*, 195 ;
o. borcane — maramă : *11*, 185 ;
p. șarpelui lădiță cu șerpoaie : *55*, 43 ; cu bijuterii șerpi : *29*, 196 ;
r. cal> haine : *13*, 215 ;
s. ursului : *46*, 192 ;

18.

Pedepse (Blestem)

a. să rupă trei perechi de opinci : *5*, 90 ;
b. țigancă legat i de coada cailor : *6*, 110 ; *17*, 286 ; *40*, 53 ; frați vitregi : *27*, 172 ;
c. omor prin săgeți aruncate în sus : *8*, 140 ; *25*, 134 ;
d. zmei tăiați : *22*, 68 ; *38*, 311 ; *27*, 154 ; *28*, 184 ;
e. erou> stană de peatră : *23*, 99 ; *25*, 122 ;
f. soră pedepsită : *28*, 184 ;
g. fată fecior în butoi : *30*, 203 ; *34*, 254 ;
h. otravă : *27*, 166 ; *31*, 215 ;
i. blestem> peatră ; *10*, 169 ; *18*, 9 ; *31*, 209 ;
j. — > din fată băiat : *2*, 59 ;
l. formulă magică : *26*, 141 ;
m. barba în despicătură : *38*, 309 ;
n. opozant omorît : *38*, 311 ; *11*, 191 ; *33*, 248 ; *16*, 275 ; (zmeoaică) ; *16*, 277 ;
o. frați pedepsiți : *8*, 140 ;
p. 25 de nuele pe spate : *55*, 51 ;
r. frate leagă frate : *64*, 29 ;

19.

Opozanți (și răufăcători)

a. zmeul : *16*, 271 ; *45*, 172 (șchiop) ; *46*, 200 ; *28*, 181 ; *58*, 45 ; *46*, 200 ; *16*, 271 ;
a′. — slugă : *11*, 181 ; *46*, 195 ; *68*, 13 ; șchiop : *45*, 172 ;
a″. — butoi : *46*, 195 ; *68*, 112 ;
b. trei zmei : *19*, 16 ; *70*, 58 ; *8*, 130 ; *22*, 67 (7 zmei) ; *25*, 129 ;
c. zmeoaica : *2*, 51 ; *16*, 272 ; *19*, 23 ; *27*, 146 ; *60*, 74 ; *27*, 154 ;
d. surorile zmeului : *60*, 74 (nurorile)
e. jumătate om : *4*, 72 ; fiul Crivățului : *10*, 167 ;
f. Tarta-Cot : *38*, 308 ; zmeu șchiop : *45*, 172 ; *4*, 72 ;
g. frați invidioși : *8*, 128 ; 133 ; *24*, 131 ; *27*, 168 ; *46*, 208 (perfizi) ;

h. balaur : *17,* 279 ; *28,* 125 ; *43,* 102 ;

i. mama : *11,* 182 ;

j. pasăre — hoț : *7,* 115 ;

l. uriaș cu ochi în frunte : *17,* 283 ; *58,* 43 ;

m. diavol șchiop : *19,* 27 ;

n. duhuri rele : *22,* 65 zmeu — zmeoaică *74* (scroafă) 76 ;

o. Muma pădurii : *33,* 248 ; *40,* 48 ;

p. Dolé — cu bici de foc : *36,* 296 ;

r. Statu-palmă : *38,* 308 ;

s. țigancă : *6,* 100 ; *40,* 53 ; țigan : *17,* 285 ; *22,* 69 ; *28,* 184 ; *31,* 215 ; *44,* 116 ; *40,* 50 ;

sfetnic : *19,* 28 ; dascăl *23,* 90 ; boier *36,* 290 ;

împărat : *36,* 277 ; fii de împărat : *2,* 49 ;

t. ursitoarele : *27,* 146 ;

u. erou adversar : *60,* 81 ;

v. bătrîn : *60,* 78 ;

z. lupi, șoareci, flori : *64,* 35 ;

w. tatăl : *64,* 37 ;

20.

Sfîrșitul

a. dorul de casă : *1,* 32 ;

b. căsătorie : *2,* 60 ; *3,* 70 ; *4,* 80 ; *15,* 221 ; *19,* 30 ; *20,* 47 ; *22,* 71 ; *26,* 144 ; *43,* 108 ; *70,* 62 ; *33,* 246 ; *23,* 106 ; *27,* 167 ; *34,* 255 ; *38,* 312, *39,* 38 ; *41,* 64 ; *44,* 124 ; *43,* 108 ; *45,* *177* ; *31,* 214 ; *68,* 10 ; *18,* 15 ; *47,* 223 ; 60, 181 ;

c. regăsirea soției : *5,* 97 ; *18,* 14 ;

d. mamă chinuită de zmeu : *11,* 191 ;

e. soții pt. frați : *22,* 80 ;

f. dovedirea nedreptății : *30,* 207 ;

g. devine împărat : *34,* 260 ;

h. pedepsește frații perfizi : *81,* 118 ; *81,* (b) 257 ; *43,* 108 ; *27,* 172 ;

i. eroul moare : *1,* 33 ; e omorît, *27,* 172 ;

j. tatăl bătrîn întinerește : *45,* 175 ;

l. omoară zmeoaica : *19,* 25 ;

m. bătrîn moare : *16,* 268 ; *2,* 59 ;

n. erou omorît (de zmei) : *64,* 23 ; *33,* 246 ;

o. frați pedepsiți : *13,* 227 ; *46,* 209 ; (de D-zeu)

p. mamă pedepsită : *46,* 204 ;

r. sfîrșit etiologic : *33,* 249.

LA STRUCTURE POÉTIQUE DU CONTE DE FÉES

(RÉSUMÉ)

Après des études monographiques dédiées à certains genres folkloriques (La ballade populaire roumaine, Ed. Academiei, București, 1966) ou à certains problèmes (La folkloristique roumaine, Editura pentru literatură, 1968) et synthèses (Le folklore — objet, principes, méthodes, catégories, Ed. Academiei, 1970) nous offrons au publique l'étude ci-présente, réservée à un aspect d'une espèce : la structure poétique du conte.

Par l'investigation de ce domaine on a visé seulement l'illustration de la structure poétique, c'est-à-dire précisément l'essence de ce qui fait que le conte folklorique jouisse d'une grande circulation pas seulement dans un certain milieu, pris selon l'âge ou l'état social, mais aussi dans le monde des écrivains, des artistes, du cinéma, de la télé, etc. Le problème envisage des aspects majeurs et importants pour la nature-même de la prose en général, de l'art, si l'on tient compte des connexions de la matière avec les domaines mentionnés. Et on peut dire même que, tout en parlant de l'art du conte, on parle du génie même d'un peuple.

Visant la mise en lumière de la structure poétique du conte folklorique, G. Vrabie entreprend dans l'étude mentionnée, une investigation centripète de la matière, c'est-à-dire à partir de son intérieur. A la place de celle centrifuge dont ont usé presque tous ceux qui ont essayé d'identifier dans le conte des traces historiques mythologiques, anthropologiques, l'auteur de l'étude ci-présente, analysant les structures internes de cette prose, identifie un mécanisme fictionnel. Les conteurs anonymes possèdent toute une somme de procédés, une technique de la narration, un langage poétique comprenant certaines significations.

Le conte suit certains modèles schématisés dans de nombreux tableaux synoptiques. Aussi l'important n'est pas la personnalité du conteur et le milieu social non plus (aspects assez discutés par la folkloristique) mais le *discours fabuleux*.

Pour la compréhension de ce nouveau point de vue, l'auteur circonscrit la relation conteur-héros-public. Sans que le rôle du pre-

mier soit déconsidéré, on met en relief la relation entre le conteur et les héros.

Tout en parlant d'une «vision narrative» qui lui est propre, on montre que le conteur ne sait presque rien à propos de ses héros qui ne l'intéressent même pas. Son rôle est celui de manier des clichés tout faits, d'introduire en scène des héros et de conférer un sens à la narration. Comme complément de cette conception, l'auteur traite dans un paragraphe à part le conte fantastique en tant que scénarium et montage. Dominé par le fil de l'intrigue, le conteur est toujours préoccupé de *ce* qui va suivre, *quelles* seront les séquences vouées à illustrer le sujet, *comment* il va procéder pour que le thème devienne le plus relevant possible, en quelle mesure combiner les éléments fabuleux pour démontrer à l'auditeur qu'il est un meilleur conteur que les autres. Et cela parce qu'on sait que les contes sont connus par la plupart des auditeurs.

Le conte devient donc un exposé libre, improvisé sur le champ et qui implique un large champ de possibilités. Les séquences assemblées dans un sujet donnent l'impression de montage qui surprend par l'imprévu.

C'est ainsi qu'avec un minimum d'efforts, le conteur-metteur en scène organise des structures épiques cohérentes, fondées sur ce qu'on pourrait nommer un «ars combinatoria».

Après de tels préliminaires théoriques, l'auteur traite dans une première partie de l'étude, le thème du conte fantastique avec des dragons et des déesses (§ 8). Il constate d'abord qu'on a abusé en présentant le conte seulement à travers le concept de motif, et qu'on a presque tout à fait ignoré le concept de *thème* et *d'idée*. Après avoir défini la notion de thème — en tant que principe concret d'organisation, schéma autour duquel on dévoile un monde (Jean Pierre Richard), en vertu duquel s'organise tout le matériel fabuleux, l'auteur nous révèle la relation entre celui-ci et le concept d'idée.

L'un des thèmes les plus fréquents dans le conte folklorique est celui de l'*amour*, avec ses multiples aspects, l'amour pour l'être aimé, pour la mère, celui de la mère pour son fils ou sa fille ; puis la jalousie, la haine — même la haine de la mère envers sa belle-fille ou envers le fils du «vieillard» ; l'amour entre les frères (les jumeaux) ou l'envie et la perfidie des uns pour les autres.

De plus près est suivi le thème du fiancé-animal (cochon) (§ 8.1), de la fiancée-oiseau (§ 8.1.2) ; puis l'amour du prince pour la gardeuse de volailles.

Pour montrer les différences et les ressemblances d'un même sujet, l'auteur fait des schémas synoptiques (quelques-uns de ces

sujets étant traités par comparaison) (n° 1). Une place à part occupent les thèmes légendaires-mythologiques (§. 8.5), didactiques-moralisateurs, humoristiques-absurdes (§. 8.7).

L'analyse du conte de la perspective du thème relève jusqu'à l'évidence que ayant une structure propre allégorique — il reflète des idées et des sentiments de la société.

Dans une deuxième partie — Les problèmes du discours fantastique, G. Vrabie fait tout d'abord la distinction entre le discours *abstrait*, *personnel*, qui constitue «l'histoire» du sujet, et le discours figuré.

La distinction est nécessaire, parce que, si le premier contient le thème et l'idée de la partie dialectique du conte, le discours figuré exprime l'allégorique, le miraculeux, les qualités fabuleuses, propres à l'œuvre.

A l'égard des unités du discours fantastique, l'auteur circonscrit, en l'illustrant, le concept de motif (en tant qu'unité incomparable), et le définit en dépendence de ses *positions* (centraux, marginaux, initiaux, finaux, remplissages), de la fonction (qu'il pousse en avant l'action ou qu'il la fasse reculer ou tarder) et selon la structure (dynamiques, statiques, correlatives).

En ce qui concerne le concept de *sujet*, l'auteur invoque l'opinion de plusieurs chercheurs (Veselovski, Aarne, Spiess, Propp). L'avis de l'auteur est que cette notion ne peut pas être départagée du thème et de l'idée. Les contes sont groupés, schématisés dans des tableaux comme des contes simples, complexes (multi-épisodiques, des sujets-conglomérat, nouveaux-sujets (n° 2, 3, 4).

Dans l'un des chapitres de cette partie, l'auteur découvre et formule toute une série de *Règles d'assemblage des unités narratives* au cadre du discours fantastique à savoir la pertinence ou la compatibilité. C'est-à-dire que le conteur, prenant certaines séquences du dépôt des préfabriqués, ceux-ci vont répondre à certaines nécessités fonctionnelles internes et ça se fait à condition que ce qui suit dans le conte folklorique soit déterminé par ce qui précède. L'auteur signale quelques situations contraires, incompatibles, ce qui conduit même à une incohérence interne (§. 19). Une autre règle d'assemblage des unités narratives est la *singularisation*. Autrement dit, le conteur réalise une commutation et une intégration de séquences pas seulement sous le signe de la cohérence, mais aussi d'un nouvel ordre, sa variante ayant un air propre.

Dans le troisième chapitre : «Sur l'évolution interne du discours» (§. 20), G. Vrabie montre que le découpage et la décomposition ainsi que l'analyse des séquences devenues indépendantes, mènent à la suprême valorisation du conte comme œuvre artistique. Car

on observe mieux comment le conteur déroule des sujets et des actions avec une évolution interne évidente, marquées par des chaînons bien enchaînés. Ainsi le conte — comme toute œuvre littéraire — exprime dès le début une *intrigue* qui colore l'action et offre de nombreuses possibilités d'interprétation. Romantique ou réaliste dans les romans, dans le conte elle est mystérieuse et désuète. Si certains sujets débutent ex-abrupto (et l'auteur en donne assez d'exemples), d'autrefois l'action commence par une longue *exposition*.

Un élément narratif fondamental du discours fantastique est l'infraction, un apparent conflit qui a un rôle multiple dans l'évolution interne de l'action, à savoir : a) qu'il soit un procédé, comme par exemple «l'interdiction» ; b) élément dynamique ; c) élément nœud. De telles tâches épiques, revenant à ce constituant du discours fantastique, créent une *tension* dramatique et mènent au point-final, qui est le dénouement.

Une analyse structurale du conte implique aussi des considérations quant aux relations *Personnages-Héros-Actants*, analyse que l'auteur fait dans une troisième partie de son étude (§. 8.13). Son avis est aussi celui des formalistes russes (Tomașevschi, Propp), qui soutiennent que le héros représente d'une part un moyen d'enchaîner des motifs, d'une autre part une motivation personnifiée des motifs. Car qu'est-ce que serait un personnage sinon la détermination de l'action et qu'est-ce que serait une action sinon l'illustration du personnage (Henry James)?

Pour les différentes catégories constituant l'univers du conte, G. Vrabie adopte des dénominations prototypiques exprimant la caractérologie et les fonctions. Ainsi les rois, les ermites, etc. entrent dans la catégorie *Senex* tandis que le fils merveilleux et la fille sagace — dans celle que celui-ci nomme *Virilis-Virilia* ; pour les nombreux «confidents», «aides», «auxilia», etc. il adopte la dénomination d'*Actants*. Entre tous ceux-ci, s'établissent des rapports, chacun d'entre eux limitant son action à des gestes et des faits typiques. Débrouiller les fils secrets qui lient les déterminants caractérologiques, ça signifie parler de la structure intime elle-même de cette prose.

Personnages et héros, les actants ont une certaine position au cadre du sujet, ils y sont introduits d'une certaine manière, ont un langage et des gestes typiques, ils fonctionnent d'après des règles qu'ils respectent toujours, ayant un *statut* et un règlement de comportation.

Ainsi le «Senex» se conforme à la *règle passive*, tandis que «Virilis-Virilia», à celle *active*. Animés par les désirs, ces derniers par-

tent, sont mis à des épreuves qu'ils surpassent avec succès, quelquesuns sont tués pour renaître des morceaux de leur propre corps.

Tout ce qu'ils entreprennent est conditionné par leur naissance peu habituelle, par la bonté et la générosité, par l'ingéniosité et le pathos héroïque. Les héros possèdent des objets miraculeux et des confidents qui se conforment à des comportements caractéristiques : ils font des donnations et les adjuvants se substituent aux premiers ou ils leur conseillent ce et comment ils doivent faire.

Les *opposants* ont une génèse particulière : ils sont des dragons perfides, rusés ; des monstres mais aussi des pères parâtres, des mères marâtres, etc. Et ceux-ci fonctionnent d'après une règle, celle de l'opposition.

L'espace — élément fondamental du discours fantastique (§. 14 — 15) — est un chapitre qui complète l'ouvrage par d'autres aspects eux-aussi très importants pour le conte avec des dragons et des fées. Il s'agit d'un espace *externe* au monde du héros, formé de terres d'au-delà, de « pays » ou « domaines » des divers êtres hideux, de monts, de déserts, de forêts et d'un autre, formé de l'intérieur des palais des dragons et des rois, de grottes, etc. On peut parler de telles configurations selon la manière de vivre propre à chaque peuple. En « Fonctions et Structures » (p. 105), l'auteur entame un problème débattu par V. I. Propp aussi. Parceque celui-ci s'est occupé plutôt de la répartition des fonctions d'après les personnages, G. Vrabie en élargit la sfère, en impliquant dans ce procès complexe, des aspects des structures stylistiques, par exemple.

Dans les paragraphes sur la *variabilité morphologique* (§. 21.), les *cycles narratives* (§. 21.2.) et sur une *syntaxe générative*, l'auteur essaye de mettre en lumière le concept de fonction et de structure. Associé à ces débats est aussi un autre chapitre IV, de cette partie qui délimite quelques *types du discours fantastique*, à savoir : a) constatatif — où le conteur fait l'exposé à la manière classique, sachant beaucoup à propos des désirs et des intentions des héros, manifestant une supériorité envers eux.

Le style devient expositif ; b) le discours scénique où le conteur fait l'exposition à l'aide des héros, des actants, etc ; le style prenant un autre aspect, celui des personnages à la deuxième ; c) «panoramique», où la vision épique est autre : ce sont les héros qui, sachant leur rôle, introduisent dans l'action des modalités d'exposition, propres à chacun. Ce discours devient digressif (certains tableaux synoptiques introduisent la discussion dans un plan concret).

Une autre section de l'étude est *le style* et *le langage* (p. 117). Après une «esquisse historique du style du conte» (§. 23), G. Vrabie montre que les formules de début ouvrent un monologue

(plus ou moins court) du conteur, créant une ambiance affective propice. Par bon nombre d'exemples, la modalité d'expression s'encadre dans les limites d'un style expressif. C'est une «captatio benevolentiae» du public, la formule stéréotype énonçant le cadre fictif, bizarre et maîtrisé par le non-sens ; et l'argumentation émotive incarne l'attitude de médiateur du conteur.

Une telle séquence, fréquente dans le conte folklorique, est suivie d'une partie dialoguée, par laquelle le conteur, quittant la manière précédante, introduit en scène héros après héros, les faisant converser, leur distribue des rôles et des langages.

Un tel concept stylistique fait du conte une histoire vécue de style de contact (terme adopté par le critique structuraliste), imprime à la prose fantastique avec des dragons et des fées, un caractère impersonnel. Au cadre de telles considérations, l'auteur introduit et explique aussi la fonction des «formules médianes».

Par le style referenciel, le conteur se sent un docile auditeur de la voix de son monde, et — comme le créateur antique — il doit aussi démontrer une parfaite connaissance des moyens réthoriques. Le conte étant fondé sur une «mécanique combinatoire», le conteur emploie la reprise, la répétition sous la forme de certains principes, tel celui de la trinité (p. 169) et du parallélisme (p. 172). Les formules finales s'encadrent dans ces modalités d'expression stylistique.

Quant au *langage du conte* (p. 134 — 165), l'auteur le conçoit toujours comme un système complexe, cette fois-ci de signes et de significations. Se basant sur une information moderne, il montre en quoi consiste *la nature de l'image* du conte fantastique. Il parle de *l'image intentionnelle* (§. 28), un allégorisme propre, comme moyen de communication, qui crée une ambiance symbolico-mythique. Cela est au pôle opposé de l'expression dialectique-syllogistique ; b) *l'image-relais* déclanche d'une part le mouvement, imprimant au conte un caractère de scénarium d'une autre part, et a par excellence un caractère de peinture, d'icône (§. 29). Une telle image confie au conte un puissant caractère mythologique, légendaire, démontrant un sens excessif du fantastique de la part des créateurs anonymes ; c) *la métamorphose* s'inscrit dans les limites d'un concept linguistique, artistique, et nullement anthropologique.

Une telle image, si fréquente dans le conte, lui imprime un caractère « cinesthétique » ou « cinématique ».

Si l'*animisme* et la personnification dans le conte sont conçus toujours comme modalités artistiques, les conteurs manifestent un évident penchant pour une personnification des sentiments et des actions des choses. C'est une *prosopopée*. Cette figure, ainsi que

l'allégorie prend une tournure épisodique, constituant un agent de la narration.

Un long paragraphe est réservé aux relations entre *le mythe* et *le conte* (§. 32). Tout en faisant une distinction nette entre les deux concepts, l'auteur estime le conte pour la plus poétique des créations folkloriques, où le mythe prend des formes dynamiques et allégoriques. De simples formulations naïves, on évolue vers des épisodes et des séquences d'un cadre épique. Le conteur adopte, volontièrement, hors l'exposition discursive, le langage associatif, un systhème symbolique, ce qui fait que les auditeurs ne sachent où finit le plan du réel et où commence celui de la fiction. Des paragraphes tel celui sur les *Symboles cosmiques* (§. 33), *aquatiques zoologiques* (§. 35), *végétaux* (§. 36), envisagent le monde des mythes dans la prose fantastique le soleil et la lune, l'eau, le cheval, les dragons, l'arbre cronologique, etc. Appelés à exprimer, en hyérogliphes et en épisodes, des actions, ceux-ci reçoivent tous — au cours du conte — des symboles érotiques, démoniques, etc, tous en concordance avec la nature fastueuse du conte.

A la fin d'un tel exposé, la question que se pose l'auteur : — si le conte peut être considéré prose romantique — devient naturelle.

La dernière partie de l'étude parle de la *technique de la narration* dans le conte. Schématisant une série de contes, l'auteur identifie : 1. une exposition simple selon le type linéaire (en plus : linéaire par collage et enclave et en chaîne). Dans ce cas, le conte n'a pas des opposants qui se déroulent à un seul niveau, selon un modèle A (l'auteur en fait un schéma) ; 2. *La narration ascendente.* Après une courte partie expositive linéaire, le héros, comettant une infraction, ammène l'*opposant*, l'action se déroulant à un *autre* niveau de la narration. Pour qu'il réussisse en ce qu'il entreprend, le conteur a le soin de mettre à la disposition de ses héros une somme de « *auxilia* », les *confidents* et les *aides*, qui se substituent à celui-ci. Sans toute cette décoration fabuleuse, la narration ne serait pas possible.

Une variante de ce type est constituée par la narration *bivalente* (en angle), le côté ascendant étant suivi d'un autre, descendant (p. 12, fig. n° 179). 3. La narration *en palier*. Il s'ensuit des schémas faits, que les événements se déroulent à plusieurs niveaux. Pour cela les héros « partent » et traversent des pays exotiques, d'étranges lieux. Des notions comme celles d'*opposant* et d'*épreuves* s'agglomèrent, se doublant ou se triplant. Le héros accomplit des bienfaits et il en est recompensé par des donnations.

Comme facteur stylistique important apparaît la métamorphose. Schématiquement, de telles actions se déroulent à un triple niveau.

4. *La narration par degrés*, à la différence de celle en « palier large », devient alerte, l'action se dirige vers des cimes de plus en plus hautes, et le conteur donne l'impression que dans cette hâte, poussé par ce que ses héros entreprennent, il se fatigue de la multitude des faits débités.

Pour qu'il puisse mener le tout à bonne fin, le conteur s'arrête à une sorte de stations-pilotes, pour s'approvisionner de nouveaux épisodes. L'exposition de ce genre donne l'impression de conte à tiroir n'inventant rien, trouvant tout dans les tiroirs de la tradition millénaire.

Celui qui raconte le conte, manifeste le bien connu comportement : il sélecte, combine, assemble en un tout cohérent. Le secret de l'art du conteur consiste, en fin de compte, en une double fonctionnalité : d'une part ces séquences doivent être assemblées logiquement et harmonieusement, d'une autre, elles doivent se singulariser, malgré toute la soumission au modèle.

5. *La narration en cercle* (§. 42). Cette modalité est complexe elle aussi. Mais le conteur adopte, à la place de l'ascendence dynamique (sous la forme de degrés ou de palier), la narration fermée, avec des enchaînements d'épisodes qui trouvent leur finalité dans la solution par séquences. Déroulée dans ce cas aussi dans plusieurs plans, l'action devient multilatérale, en fonction du nombre des thèmes supplémentaires. Grâce à l'intrigue, les séquences inscrites en cercles concentriques gagnent l'unité. Grâce à de certaines structures, de tels contes donnent l'impression de narration « sans fin », ou qu'ils s'encadreraient en ce que la folkloristique connaît sous le nom de Rundmärchen ou « rounds », selon la tradition des contes américains. Dans les exemples que nous schématisons (p. 191—196) on a plutôt à faire à des contes « conglomérat ». Ce sont des sujets envahis d'épisodes qui pourraient circuler (et ils le font parfois), indépendamment, mais appellés à illustrer un thème principal, les séquences s'unissent, formant des ensembles.

L'étude se termine avec trois annexes:

A. Esquisse d'une histoire des recherches sur le conte de fées folklorique.

B. Sur la classification du conte de fées.

C. Indices narratifs.

THE POETIC STRUCTURE OF THE FAIRY-TALE

(ABSTRACT)

Following monographic studies devoted to various folklore genres* or to certain related problems** and syntheses***, the author offers the readers a study tackling a specific aspect, namely the poetic structure of the fairy-tale.

By approaching this field, the author aims at illustrating the poetic structure of the fairy-tale, i.e. the very essence of what makes it enjoying a wide circulation not only within certain circles, of a given age or social milieu, but also within the world of writers, artists, of cinema and television creators, etc. The theme dwells on some main, important aspects of the very nature of the prose generally, of arts, if we take into account the connexions existing between fairy-tale and the other mentioned domains. We can assert that, by speaking about the art of the fairy-tale, we are speaking actually of the very creative genius of the people. The demonstration is made ex ovo by means of structural analysis, instead of a centrifugal one usually made by those who try to identify the historical, mythological and other traces in the fairy tale. The author investigates its deep structure and identifies its fictional mechanism.

The anonimous story-tellers possess a wide range of procedures, a narrative technique, a poetical language with a certain significance. The fairy-tale is told in accordance with certain models (schemes proposed by the author in numerous synoptic themes) hence not the story-teller's personality is important, nor social environment (aspects which have far too often been discussed) but the fabulous narration (discourse).

---

*G. Vrabie, *Balada populară română și folclorul* (The Romain folk ballad and the folklore), Edit. Academiei, 1966.

** — *Folcloristica română* (The Romanian folkloristic), Edit. pentru literatură, 1968.

*** — *Folclorul. Obiect, principii, metode, categorii* (The folklore. Object, principles, methods, categories), Edit. Academiei, 1970.

In order to make this new point of view understood, the author circumscribes the relationships between story-teller — heroes — public without neglecting the role of the first.

The author particularly insists on the relationship existing between the story-teller as remarkable personality, and his heroes. Speaking about a "narrative vision" it is shown that he knows almost nothing about his heroes. Moreover, he shows little interest in knowing them. His part is to handle preestablished clichés, to introduce heroes into his stories and ascribe a meaning to his story. In the light of this conception, in a separate paragraph, the author treats the fantastic fairy-tale accounting for its *scenario* and *montage.*

Being concerned with the plot, the story-teller is preoccupied with the course of events in his tale, with sequences which will best illustrate the subject. He is also interested in procedures which will make the theme more relevant and combines various fabulous elements in order to demonstrate that he is better than other story-tellers.

Hence, the fairy-tale becomes a free, improvised narration, possessing a wide range of possibilities. These sequences which make up the subject, give the impression of a montage surprising by its unexpectedness. With the slightest aesthetic effort the story-teller, who is at the same time the producer, organizes coherent epic structures based on what might be called "ars combinatoria".

After having analysed such theoretical preliminaries in the first part of the study, the author deals with the themes of fantastic fairy-tales (§. 8). He first points out that in approaching fairy-tales according to their "motives" only, has been exaggerated. The notions of *theme* and of *idea* have been neglected almost completely. After having defined the notion of theme as a concrete principle of organization, as a scheme around which a world is revealed and on which the whole fabulous material is based, the author shows its correlation with the concept of idea.

One of the most frequent themes in a folk tale is *love* with its various aspects: love for the beloved, for a mother, a mothers' love for her son or daughter; then jealousy, hatred, even the hatred of a mother against her step-daughter or son, the love between twins; envy and perfidy. Out of all these the following themes are most closely observed: The "fiancée-animal' (the pig) (§. 8.1), the fiancée-bird" (§. 8.1.2). Then the love between the son of an emperor and the poultry-woman. Treating some of these themes comparatively, the author makes up synoptic schemes in order to show the differences and resemblances regarding the same subject (Table 1).

The legendary-mythological themes (§. 8.5) the didactic-moralizing and the humoristic-absurd ones (§. 8.7) also enjoy an adequate treatment. The theme analysis of fairy-tales illustrates that, since it has an own allegorical structure, it mirrors ideas and feelings of society.

Such an analysis naturally implies minute examinations of the relationship between *characters — heroes — co-actors*. The author refers to the opinion of Russian formalists (Tomashevschi who claim that the hero represents, on the one hand, a means of linking the motives together and a personified motivation among the motives, on the other. For what would a character be, if not the determinant of the action, and what would the action be if not the illustration of a character? (Henry James).

For different categories which constitute the world of a fairy-tale, G. Vrabie adopts prototype-denominations which express character and function. Thus emperors, hermits, etc. form the category of "Senex", the witty son and the smart daughter that of "Virilis-Virilia"; for the numerous *confidants*, *helpers* and *auxilia*, etc., he adopts the term of "*co-actors*".

Among them various relations are established. The action of each hero is reduced to typical gestures and deeds. The characters and heroes occupy a certain position within the subject. They are introduced in a certain manner, possess a typical language and gestures and they act in accordance with some well-established rules as they have to observe deportment-regulations. Thus the Senex conforms itself to "passive" rules while the "Virilis-Virilia" to active ones.

Animated by desires the latter leave, they are put to tests which they overcome successfully, some of them are killed but they come to life again, a.s.o. What they undertake is influenced by their unusual birth, by generosity and goodness, by ingenuity and heroic pathos. The heroes possess miraculous objects and confidants which conform to some characteristic deportment : they make donations, the helpers serve as substitutes for them, or advise them what to do and how to act. The opponents have a special genesis : they are represented by treacherous and sly dragons, by monsters and even by step-brothers, shrewd mothers a.s.o. All of them act in accordance with a basic rule, that of opposition.

Space — the basic element of fantastic discourse (§. 15) makes up a chapter which completes the fairy-tale with aspects which are also of special significance. There is one category of space, outside the world of the hero, and it is made up of : worlds in the great beyond, countries and estates of different hideous beings,

mountains, woods, deserts, etc. and another category made up of the interior of palaces belonging to dragons, emperors, etc. All this depends on the way of living of each nation.

In the second part "*Problems of the Fantastic Discourse*", G. Vrabie points out the distinction between an *abstract*, personal discourse which constitutes the "history" of the subject and a "*figurative* discourse". The distinction is necessary. For, if the former contains the theme and the idea of the exposition of the fairy-tale, the latter, i.e. the figurative discourse expresses the allegorical and miraculous elements, the fabulous characteristics proper to this kind of fiction (§. 20).

As to the units of the fantastic discourse, the author defines giving examples, such notion *as motive-motivem* (as an incomparable unit) defining it according to its *positions* (central, initial, final or marginal), to its *function* (to push the action forward, to draw it back or to delay it), and to its *structure* as well (dynamic, static, correlative).

When treating the notion of *subject*, the author discusses the opinions of several researchers (Veselovschi, Aarne, Spiess, Propp). In G. Vrabie's opinion, this notion cannot be treated apart from the notions of theme and idea. Fairy-tales are grouped and organized as *simple fairy-tales*, *complex fairy-tales* (with many episodes), *mixed subjects* and *new subjects* (Tables 2, 3, 4).

In another chapter the author discovers and formulates *rules of assembling narrative units* within the fantastic discourse, namely: *pertinence* and *compatibility*. This means that the story-tellers take over some sequences of the older clichés which are expected to respond to certain internal and functional necessities. Such a procedure comes out well, on condition that the elements which come first in the fairy-tale influence what follows. The author signals some incompatible situations that lead to an internal incoherence (§. 19). Another rule is that of *singularity*. It means that the story-teller commutates and integrates sequences in an original manner, taking into account not only coherence, but also a new order. Such an approach determines G. Vrabie to investigate the underlying evolution of the discourse (§. 20). He shows how the analysis of the sequences which have become independent leads to an evaluation of the fairy-tale as a work of art. The story-teller describes subjects and actions having an obvious internal evolution as well as a well-established coherence. Thus the fairy-tale, like any other literary work, has at the beginning an intrigue which gives colour to the action and opens the way for numerous possibilities of interpretation. The intrigue, romantic or realistic in novels, is

here mysterious and obsolete. Some of the subjects begin ex abrupto (the author gives many examples), others have a long exposition. One of the basic narrative elements of fantastic discourse is the conflict and its multiple functions in the internal evolution of the subject:

a) it should be a procedure, the interdiction, for example

b) it should be the dynamic element

c) it should be the nodal element.

Such epic tasks which are the attributes of this constituent of the fantastic discourse, bring about dramatic tension and leads to the denouement.

In *Functions and Structures* (§. 21) the author approaches a problem also discussed by V.I. Propp. Propp is concerned with the distribution of functions relevant to characters but G. Vrabie enlarges the sphere of this complex process dealing with aspects of stylistic structures. In paragraphs concerning *Morphological Variability*, *Narrative Cycles* and *On Generative Syntax* the author tries to explain the concept of function and structure. Associated with these debates is another chapter which distinguishes several *types of fantastic discourse* :

a) a discourse in which the story-teller's exposition is made in a *classical* manner ; he knows a great deal about the heroes'desires and intentions and thus he becomes obviously superior to them. The style becomes expositive.

b) the *scenic discourse* in which the exposition is done by the story-teller with the help of heroes, etc. The style changes : the story-teller narrates in the first person, whereas the characters'speech is narrated in the second person.

c) in the *panoramic discourse* the epic vision is changed. The heroes being conscious of their parts introduce their own different specific ways of exposition into the action. The discourse becomes digressive.

Another section of the study is concerned with *style and poetic language* (p. 117). After a "*Historical Outline Concerning the Style of Fairy-tales*" (§. 23–26), G. Vrabie points out that initial formulae open up a shorter or longer soliloquy of the story-teller, thus creating a proper affective atmosphere. By means of several exemplifications, the manner of expression is framed within an expressive style. It is a "captatio benevolentiae" of the public, a stereotype formula which presents the fictitious frame, governed by nonsense and strangeness. The emotive arguments embody the story-teller's attitude as a mediator.

Such a sequence, frequently found in a folk tale, is usually followed by a dialogue by means of which the author introduces hero after hero. He makes them talk and assigns them parts and language. Such a stylistic concept turns the tale into an experience. The contact style (a term taken from structuralist criticism) gives the fantastic prose an impersonal character. Here the author also introduces and explains the function of "median formulae".

The story-teller can also use the *referential style*. Here, he merely listens to the voice of his world and, like an ancient orator, he has to prove his perfect knowledge of rhetoric means. Since the fairy-tale is based on a "combining procedure" the story-teller makes use of revision, repetition under the form of principles like that of trinity and parallelism (§ 26). The *final formulae* fit into this means of stylistic expression.

The language of fairy-tales (p. 134—167) is also conceived as a complex system of signs and significations. The author speaks about the nature of images in fantastic fairy-tales :

a) *the intentional image* (p. 136) a special allegory used as a means of communication which creates a symbolic-mythical atmosphere. It is opposed to the dialectic-syllogistical expression.

b) *the relay-image* which triggers motion and gives the fairy-tale a scenario character (p. 138). Moreover it has a pure *pictorial* character. Such an image gives the fairy-tale a strong mythological and legendary character and proves the anonymous creators'excessive sense of fantasy.

c) the *metamorphosis* ranges within the limits of a linguistic and artistic notion not in the least within an autobiographical one. *Animism* and *personification* are conceived as artistic devices. The story-tellers prove their obvious taste for the personification of things and feelings. This is a *prosopopoeia*.

A long paragraph deals with the relationship between *myth* and *fairy-tale* (§. 32). By making a clear-cut distinction between these two notions the author considers the fairy-tale the most poetic folk-creation within which myth acquires dynamic and allegorical forms. From some simple, naive formulations the author arrives at episodes and sequences belonging to an epic frame.

Besides a discoursive exposition, the story-teller deliberately adopts an associative language, a symbolical system so that the hearer cannot know where the real plan ends and the fictitious begins. The paragraphs concerning *cosmic*, *aquatic* (§. 33 — 34), *zoological*, *vegetal* (§. 35—36) symbols reveal the world of myths in fantastic prose — the sun and the moon, water, horses and dragons. Created to express actions hieroglyphically and episodically, all

these myths acquire archetypal symbols : that of power and friendship, erotic and demonic symbols, etc . . . all of them in accordance with the magnificent nature of the fairy-tale. After such an incursion the author naturally poses the question whether the fairy-tale can be considered romantic prose.

The last part of the study is concerned with the narrative technique of the fairy-tale :

1) A simple exposition of a *linear* type. In this case the fairy-tale has no opponents and its action takes place on one single level after example A (schemed by the author).

2) *The ascending narration.* After a short expositive-linear part the hero commits a misdeed and causes the opponent to appear. Now the action develops on another narrative level. In order to accomplish what he has in mind the story-teller puts at his heroes' disposal a wide range of auxilia, confidants and helpers who substitute for the hero. Without this fabulous range the narration could not be possible. A variant of this type is the bivalent narration in which the ascending part is followed by a descending one (§. 39).

3) *Narration on levels.* It is obvious from the schemes that the events take place on several levels. The heroes "leave" and wander through exotic lands, strange places. Notions like "opponent" and "attempts" accumulate. The hero gives charity and is awarded donations. The most important stylistic factor is metamorphosis.

4) *Gradual narration.* Unlike the narration on levels this one becomes alert; the action rises to higher and higher peaks and the story-teller seems to become tired with the multitude of deeds described, being pushed forward by his heroes' undertakings. To manage the situation, the story-teller stops at kind of pilot-stations to provide himself with new episodes.

This kind of exposition gives the impression of a tale "à tiroir" ; The story-teller doesn't need to invent anything, he finds everything in the millenial tradition.

The person who tells the fairy-tale exposes a well-known behaviour : he selects, combines, assembles everything in order to form a coherent whole. The secret of the story-teller's art consists, in fact, of a double functional property : on the one hand the sequences have to be assembled logically and harmoniously, and on the other, they have to be singled out observing preestablished patterns.

5) *Circular narration.* (§. 42). This modality is also complex. The story-teller adopts instead of a dynamic ascension in form of levels the closed story with concatenation of episodes which find a finality in solving one sequence after another. As the action develops on several levels it becomes multilateral, depending on the number of supplementary themes. Owing to the intrigue, the sequences developing in concentric circles acquire a strong unity. Similarly owing to certain structures such fairy-tales leave the impression of stories "without an end" or of stories known under the name of "Rundmärchen" or "rounds" as they are called in the American story-telling tradition.

According to the schemes representing several examples (p. 191—196) we realize that these fairy-tales rather belong to a "mixed" type. These are subjects made up of episodes which might (and they sometimes do) circulate independently, but since they illustrate the same main theme they form a coherent whole.

The study concludes with three annexes:

A. Sketch of a history of the folklore fairy-tale,

B. Concerning classification of the fairy-tale,

C. Narration indexes.

BIBLIOGRAFIE

A

Studii de teorie literară şi folclorică

BARTHES, ROLLAND, *Critique et verité*. Essai, Collection "Tel Quel", Aux éditions du Seuil, Paris, 1966.
— *Rhétorique de l'image*, în "Communications", 4, 1964.
— *Eléments de Sémiologie*, în "Communications", 4, 1964.
BREMOND, CLAUDE, *Le message narratif*, în "Communications", nr. 4, 1969.
CZERNY, Z., *Contribution à une théorie du motif dans les arts* în "Stil und Form probleme in der Literatur, Vorträge des 7. Kongress der internationalen Vereinigung für Moderne Sprache und literaturen in Heidelberg", 1959.
CĂLIN, VERA, *Alegorie şi esenţele*, Edit. pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.
DUFRENNE, MIKEL, *Poeticul*, traducere, Edit. Univers, Bucureşti, 1971.
ECO, UMBERTO, *Opera deschisă*, traducere, Edit. Univers, Bucureşti, 1969.
FAGES, I. B., *Comprendre le Structuralisme*, Privat Editeur, Paris, 1967.
FRANCASTEL, PIERRE, *Figura şi locul*, traducere, Edit. Univers, Bucureşti, 1971.
FRENZEL, ELISABETH, *Stoff — und Motiv-geschichte*, Schmidt — Verlag, Berlin, 1966.
FRYE, NORTHROP, *Anatomia criticii*, traducere, Edit. Univers, 1972.
HAMBURGER, KÄTE, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1968.
HASDEU, B. P., *Fondul basmului*, în *Scrieri literare, morale şi politice*, ediţie critică, de Mircea Eliade, Fundaţia pentru literatură, vol. II, 1937.
IOSIFESCU, SILVIAN, *Configuraţi şi rezonanţe — un itinerar teoretic*, Edit. Eminescu, 1973.
KAYSER, WOLFGANG, *Das Sprachliche Kunstwerk*, zwölfte Auflage, Francke — Verlag, Bern — München, 1948.
LOTMAN, M. I., *Lecţii de poetică structurală*, traducere, Edit. Univers, Bucureşti, 1970.
MARINO, ADRIAN, *Introducere în critica literară*, Edit. tineretului, Bucureşti, 1965.
METZ, CRISTIAN, *La grande syntagmatique du film narratif*, în "Communications", nr. 8, 1966.
MUNTEANU, ROMUL, *Variantele şi invariantele criticii tematice: Jean-Pierre Richard*, în "Steaua", Cluj, nr. 14, 1 iulie, 1972.
PASCADI, ION, *Nivele estetice*, Edit. Academiei, Bucureşti, 1972.
POP, M. *Der formelhafte Charakter der Volksdichtung*, în "Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", Berlin, 1968.
— *Metode noi în cercetarea basmului*, în "Folclor literar", Timişoara, 1967.
PROPP, V. I., *Les transformations des Contes fantastiques*, în "Théorie de la littérature", Paris, 1965.
READ, HERBERT, *Imagine şi idee*, traducere, Edit. Univers, Bucureşti, 1970.
SEIDLER, HERBERT, *Die Dichtung Wesen, Form, Dasein*, Kröner Verlag, 1959.
SIMION, EUGEN, *Dialog cu Jean-Pierre Richard*, în "România literară", nr. 21, mai 1972.
ŞCLOVSCHI, V., *L'art comme procedé*, în "Théorie de la littérature", Paris, 1965.

Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes, Paris, Editions du Seuil, 1965.
TÎNIANOV, J., *De l'évolution littéraire*, în "Théorie de la littérature", Paris, 1965.
— *La notion de construction*, ibidem, p. 114.
TOMAŞEVSCHI, B., *Thématique*, ibidem, p. 363.
TZVETAN, TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
— *Poétique structurale*, în "Qu'est-ce que le Structuralisme", Paris, 1968.
— *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
— *Littérature et Signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967.
— *Les catégories du récit littéraire*, în "Communications", Paris, nr. 8, 1966.
VLAD, ION, *Povestirea — Destinul unei structuri epice*, în "Universitas", Edit. Minerva, 1972.
VRABIE, GHEORGHE, *La téchnique de la narration dans le conte roumain*, în IV. "International Congress for Folk — Narrative Research", Athens.
WELLEK — WARREN, *Teoria literaturii*, Bucureşti, 1967.

B

Lucrări speciale de folclor

AARNE, A., *Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung*, Hamina, 1913, F F C 13.
— *Vergleichende Märchenforschung*, Helsingfors, 1908, Memoires de la Société Finno-Ougvienne XXV.
AARNE, A. — Thompson, *The Types of the Folk-tale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, 1961, F F C 184.
ASADOWSKIY, M. K., *Eine siberische Märchenerzählerin*, Helsinki, 1926, F F C 68.
BÄCHTOLD, A. — STÄUBLI, H., *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. I—X, Berlin — Leipzig, 1927—1942.
BÉDIER, JOSEPH, *Les fabliaux. Études de littérature populaires et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, 1925.
HEDWIG VON BEIT, *Symbolik des Märchens*, Franke Verlag, Bern, 1952.
BISTRIŢEANU, ALEXANDRU, *Peisajul în basmul românesc*, Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, V, nr. 3 şi 4, 1956.
BOLTE-POLIVKA, *Anmmerkungen zu den Kinder und Hansmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913—32, 5 B[de].
BRACHETTI, M., *Studien zur Lebensform des deutschen Volksmärchens*, Baden, 1935.
BRINKMANN, O., *Das Erzählen in einer Dorfgemeinschaft*, Münster i. W., 1933.
CAZAN, I. C., *Literatura populară*, în "Drăguş", Bucureşti, 1947.
CĂLINESCU, G., *Estetica basmului*, Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1965.
CHIŢIMIA, I. C., *Fauna în basmul românesc: calul*, în "Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", V, 1956, nr. 3—4.
CIAUŞANU, GH. I., *Superstiţiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi şi nouă*, Bucureşti, 1914.
COSQUIN, EMM., *Études folkloriques*, Paris, 1878.
— *Les Contes Indiens et l'Occident*, Paris, 1886.
DANDES, A., *The Morphology of North American Indian Folktale*, FFC 195, Helsinki, 1964.
DÉGH, LINDA, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft*, Berlin, Akademie-Verlag, 1962.
ELIADE, MIRCEA, *Traité d'Histoire des religions*, Payot, Paris, 1964.
A. VAN GENNEP, *La formation des legendes*, Paris, 1910.
FRAŢII GRIMM, *Ewiges Deutschland. Ihr Werk in Grundriss*, ediţie îngrijită de Peuckert, W.E., Leipzig, Kröner-Verlag.

Angelo de Gubernatis, *Mythologie Zoologique*, vol. I—II, 1874.
Gubernatis, *Mythologie des plantes*, Paris, vol. I—II, 1878—1882.
Haavio, Martti, *Kettenmärchen Studien*, (I), F F C 88, Helsinki, 1929.
Handwörterbuch des Deutschen Märchens, vol. I și II, hrg. von Lutz Mackensen, Berlin, W. de Grueyter, 1930—1940.
Huet, Gédéon, *Les Contes populaires*, Paris, Flammarion, 1923.
Husson, Hyacinthe, *La Chaine traditionelle, Contes et legendes au point du vue mythique*, Paris, 1874.
Jolles, André, *Einfache Formen*, Niemeyer-Verlag, Halle (Saale), 1956.
Lang, A., *Perrault's Popular Tales*, editée from the original editions, Oxford, 1856.
— *Mythe, culte et religion*, Paris, 1878.
Lefèvre, André, *Essais critique générale. Religions et Mythologie comparée*, Paris, 1878.
Friederich von der Leyen, *Das Märchen*, dritte Auflage, Leipzig, 1925.
Lüthi, Max, *Das Europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern, 1947.
— *Märchen*, zweite Auflage, Stuttgart, 1962.
Mackensen, Lutz, *Das deutsche Volksmärchen*, in "Handbuch der deutsche Volkskunde", hrg. von Dr. Pessler, Bd. II, Berlin (f.a.) p. 305—326.
Meletinski, E., *Die Ehe im Zaubermärchen, ihre Funktion und ihre Platz in der Struktur des Märchen*, Separatum, 1970.
Müller, Max. *Essais sur la mythologie comparée, les traditions et les coutumes*, Paris, 1873.
Ion, Mușlea, *Le cheval merveil ( ) leux dans l'épopée populaire*, in "Mélanges d'École roumaine en France", 1924.
Obenauer, Karl Justus, *Das Märchen — Dichtung und Deutung*, Frankfurt a.M., 1959.
Olrik, Axel, *Epische Gesetze*, in "Zeitschrift für deutsche Altertum und Literatur", 51, 1909.
Petsch, R., *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale), 1934.
Peuckert, Will-Erich. *Deutsches Volkstum*, in *Märchen und Sage, Schwank und Rätsel*, Walter de Gruyeter, Berlin, 1938.
Pinon Roger, *Le Conte merveilleux comme Sujet d'Etude*, Liège, 1955.
Propp, V. I., *Morfologia basmului*, traducere, București, Edit. Univers, 1970.
Röhrich, Lutz, *Märchen und Wirklichkeit. Eine Volkskundliche Untersuchung*, Wiesbaden, 1956.
Roșianu, N., *Steriotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973.
Saintyves, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires)*, Paris, 1923.
Șăineanu, Lazăr, *Basmele românilor în comparațiune cu legendele antice, clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, 1895.
Schoof, Wilhelm, *Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen*, Hamburg, 1939.
Schwietering, J., *Volksmärchen und Volksglaube, Dichtung und Volkstum*, in "Euphorion", Bd. 36, Stuttgart, 1935.
Sokolow, B., *Le folklore russe*, Paris, 1946.
Thompson, Stith, — *The Folktale*, New York, 1951.
Vrabie, Gh., *Flora în basmul românesc*, in "Studii de istorie literară și folclor", V, 1956, nr. 3 și 4.
— *Folclorul, obiect, principii, metodă, categorii*, București, Edit. Academiei, 1970.
— *Din problemele fundamentale ale prozei folclorice*, introducere la colecția *Basmul cu soarele și fata de împărat*, București, 1974.
Vries, J. de, *Betrachtungen zum Märchen*, Helsinki, FFC 150.
Wesselski, A., *Versuch einer Theorie des Märchens*, Reichenberg in B., 1931.

C

Lista basmelor citate în text

(nominalizate doar prin cifra cursivă din paranteză)

Colecţia Petre Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, Editura „Cartea Românească", prefaţă de Iorgu Iordan, 1935

Vol. I

Vol. II

Dumitra Stăncescu, *Basme*

Ioan Pop-Reteganul, *Povești ardelenești*, ed. II Brașov, 1912

George Catană, *Povești poporale din Banat*, 1908

I. G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești* ed. Pavel Țugui, 1971



Notă: un număr de colecții străine au fost citate la locul respectiv.

SUMARUL

Capitolul al IV-lea

TIMP ȘI SPAȚIU ÎN BASM

Partea a II-a

PROBLEME ALE DISCURSULUI FANTASTIC

Capitolul I

UNITĂȚILE DISCURSULUI FANTASTIC

Capitolul al II-lea

EVOLUȚIA INTERNĂ A DISCURSULUI FANTASTIC

Capitolul al III-lea

FUNCȚII — STRUCTURI

Capitolul al IV-lea

TIPURI ALE DISCURSULUI FANTASTIC

Partea a III-a

STIL ȘI LIMBAJ

Capitolul I

ASPECTE ALE STILULUI ORAL

Capitolul al II-lea

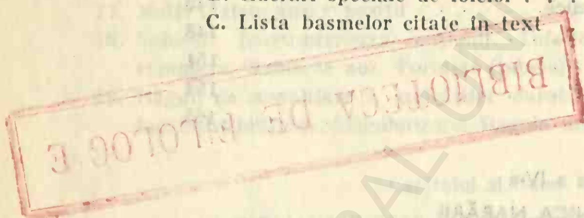
ASPECTE ALE LIMBAJULUI POETIC

Partea a IV-a

DIN TEHNICA NARĂRII

ANEXE

A. SCHIȚĂ LA O ISTORIE A CERCETĂRII BASMULUI FOLCLORIC



Redactor GEORGETA MITRAN
Tehnoredactor MELUŞ TUREAC

Bun de tipar 19.02.1975. Tiraj 1350 ex. Hîrtie scris IA tratată, cu 83% grad alb, format 16/61×86 de 70 G/m². Coli de tipar 15,75. Planşe 3
C.Z. pentru biblioteci mari : 398.21(01)
C.Z. pentru biblioteci mici : 398.21

Întreprinderea poligrafică Informaţia, str. Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti.

REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



I. P. Informaţia, c. 466

Lei 16